写诗十二课

流沙河

四川文艺出版社

目　次

写诗十二课

写诗十二课

选　题

主题与标题·主题是外表·主题思想是内涵·诗有关键·主题有大有小·选择主题·不要跟风

【第一课】

这里说的选题乃是选择主题。一首诗有一首诗的主题。艾青的《向太阳》主题是他向往着太阳。他在诗中抒写自己对光明的太阳的向往之情。闻一多的《死水》主题是他诅咒一沟死水。他在诗中抒写自己对腐恶的死水的憎恨之情。公刘的《五月一日的夜晚》主题是赞美五一节北京天安门前狂欢之夜。他在诗中描写焰火、灯山、狂歌、笑舞的盛况，抒写自己的豪情。这三首诗，前两首的太阳和死水各具象征意义，后一首是写实的。它们的主题都很明白，只须看看标题就知道主题了。一般而言，看了标题就知道主题。可以这样说，标题的用处就在于它能帮助读者了解主题。也有看了标题以后暂时还不知道主题的，看完正文以后，才发现这样的标题仍然是帮助读者了解主题

的。此外还有以“无题”作标题的诗，不过主题仍然是有的，且明白的。

现代主义文学理论中有“无主题”的文学，自然也包括“无主题”的诗。笔者说不清楚，这里置之不论。

主题具有外表性，应该是一目了然的。一个明明白白的主题，对一首诗说来，乃是起码的要求。任何一个人，哪怕他是文盲，只要他具有口才，都能使自己的谈话有一个明明白白的主题。如果他谈起话来东拉西扯，层次不清，我们就会打断他的谈话，问他：“你到底说的是什么呀？”我们的意思是要求他的谈话有一个明白的主题。谈话的主题不明白是由于他缺乏口才。所谓口才就是思维能力和语言功夫的结合。一首诗，东拉西扯，层次不清，没有一个明白的主题，往往是由于作者缺乏笔才。所谓笔才就是思维能力和文字功夫的结合。而这两样东西都是可以通过勤学苦练获得的。

下笔以前想清楚，下笔以后写清楚，这样做了，一首诗就会有一个明明白白的主题了。虽然这不一定是一首好诗，但是它总能够让人了解写的是什么。最忌下笔匆促，迷信神思，乱跑激情之马，写些不知所云。你也许遇到过这样的人，他跑来拉住你，哇啦哇啦，挥手顿脚，不停地诉说着一些使你茫然的话。你只好劝慰他：“不要激动，慢慢说吧。”若把“说”字改成“写”字，这句话也可以用来劝慰下笔匆促的初学写诗者。

主题总得包含着某种思想，这种思想就叫主题思想。

主题具有外表性，一目了然；主题思想则具有内涵性，并非一目了然。请以公刘的《五月一日的夜晚》为例。原诗如下：

天安门前，焰火象一千只孔雀开屏，
空中是朵朵云烟，地上是人海灯山，
数不尽的衣衫发辫，
被歌声吹得团团旋转……

半个世界站在阳台上观看，
中国在笑！中国在舞！中国在狂欢！
羡慕吧，生活多么好，多么令人爱恋，
为了享受这一夜，我们战斗了一生！

1955.5.

前面已经说过，这首诗的主题是赞美五一节北京天安门前狂欢之夜。前段的四行和后段的前两行，这六行已经把这个一目了然的主题推出来了，这是外表。加上结尾两行，包含在这个主题内的思想即主题思想便圆满了，这是内涵。内涵比外表深一层，所以并非一目了然，读了还得想想才能领会。如果不要结尾两行，这首诗的主题仍然是明白的，主题思想也是有的，不过太肤浅罢了。加上结尾两行，主题思想便深化了。可见结尾两行乃是这首诗的关键。这首诗的主题思想包含在主题内，显露在关键上。初

学写诗者宜从这类有关键的诗学起，便于驾御。另有一类无关键的诗，主题思想不但包含在主题内，而且隐藏在全诗中。请以卞之琳的《断章》为例。原诗两段共四行："你站在桥上看风景，/看风景人在楼上看你。/明月装饰了你的窗子，/你装饰了别人的梦。"这是一首写得很好的朦胧诗，但不易学。这首诗在三十年代很有名，被认为是现代派作品。

人类生活中的万事万物万象，只要富有诗意，都可以成为诗的主题。这个范围太宽阔了，从太阳到一沟死水，从星空到一只贝壳，从社会的变革到个人的遭遇，从时代的强音到历史的回响，从劳动到爱情，从打仗到做梦，都未超出这个范围。甚至可以说，范围无限大；也就是说，没有范围。正如万事万物万象，对人类说来，有轻重之分一样，诗的主题显然也有大小之别。赞美祖国、赞美人民较之赞美山川、赞美恋人，描写浩浩的时代风云较之描写小小的瞬间印象，孰大孰小，不言自喻。当然，前者同后者不是对立面，两者不但可以互相渗透，而且可以熔为一体，成为一首诗的主题。但是两者之间总不能划等号，毕竟还有大小之别。提倡选择重大主题完全是正确的。何况国家值此改革之际，事关民族盛衰与人民休戚，有志之士莫不发愤，诗人岂能无动于衷？

不过不要忘了，我们是在写诗。一首诗的优劣取决于多种因素的作用，主题只是因素之一，且非决定性的。主题决定论显然是错的。大主题出好诗，也出坏诗；小主题

出坏诗，也出好诗。笔者无意于劝大家去选择小主题，不要去选择大主题，幸勿误会。

诗人选择主题的说法不全面；全面的说法应该追加一句：主题也选择诗人。俗话说："十根指头拉不齐。"诗人也是这样。经历不同，教养不同，学识不同，秉赋不同，思想不同，趣味不同，机会不同，在主题的选择上自然也有所不同。选择什么样的主题入诗，不可能有随心所欲的绝对自由，虽然，也有自由。初学写诗者总宜通过创作实践反复地认识自己的器质，以便扬长避短，经常选择对自己说来是最佳的主题，同时又得发愤图强，解放思想，不要固步自封，主动地去选择一些重大主题。

选择什么样的主题入诗，实在没有规章可循，只有这一条：从实感出发。常常想，细细想：什么事，什么物，什么象，是你经历过的，目睹过的，感受过的，而且耿耿于怀，印象深刻，至今难忘，一说起就会激动不已的？这样的事、物、象究竟包含着什么样的社会意义，积极的或是消极的？把它写入诗，读者能理解，并产生感情上的共鸣吗？会不会由于存在着某些难以弥补的缺陷，而被人误解呢？曾经有人已经写过了吗？你去写它入诗，会不会同别人撞车？你真的是非写它不可，不写它就感到遗憾吗？

从实感出发，写你自己的，不要去跟风。初学者总爱去写春天，写早晨，写黄昏，写月夜，好象这些时候诗特别多，殊不知这些主题都是中外的古人早已写滥了的。如果没有实感，就不要去写；纵然有实感，如果没有新意，

也不要去写。初学者爱读诗，发表欲很强烈，不免模仿报刊上的诗作，选择时新的流行主题入诗。人家写星我写星。人家颂绿我颂绿。人家赞美煤被压在地底下，如今挖掘出来，燃成熊熊炉火，献身四化，我也跟着去赞美。人家骂河卵石磨掉了棱角，变得圆滑，我也骂。人家自比路旁的野草，饱受脚踩轮轧之苦，春来依旧萋萋挺拔，我也跟着去变了爬地草。人家写乡村因新政策而富裕，我也写农民老大爷到银行去存款，或叫儿子买电视机。凡此种种，都是跟风。

主题范围广阔无限，永远不可能有人满之患。让实感引你去开垦新地吧。常常记住，太拥挤的地方就不要去。

结　胎

珠胎暗结·一个意念促成结胎·一个意象促成结胎·逆生的诗和顺产的诗·利用佳句结胎

【第二课】

任何一只海贝，乃至任何一只河蚌，壳内都有一层明亮艳丽的胶质物，学名珍珠层。很多海水贝类和淡水贝类都是不育珍珠的，徒有着好看的珍珠层罢了。只有极少的海水贝类育珍珠，通称为珍珠海贝。任何一只珍珠海贝只有在受到了外界的某种刺戟以后，才可能育成一粒珍珠；没有外界的刺戟，便没有内育的珍珠。在这里，外界的刺戟乃是不可或缺的先决条件。有些珍珠海贝捞起来了，剥壳检视，壳内没有珍珠，就是因为没有受到外界的某种刺戟。

所谓外界的某种刺戟，举例言之，一粒细沙漂入一只珍珠海贝的壳体，牢固地粘嵌在海贝的肌肤上，肌肤因抽搐而被细沙擦伤，这就是一种刺戟。这只海贝一张一翕，

想把这粒细沙推出壳去。结果不但推不出去，而且引起进一步的擦伤。海贝疼痛难忍，便分泌出珍珠原质的胶液，将细沙包围了，层层涂裹，形成一颗珠胎。成语所谓“珠胎暗结”就是这么一回事。对了，这倒有点象写诗呢。

一首好诗正如一颗珍珠，先结胎，后成形。外界的某种刺戟使诗人结胎于内心。而引起“擦伤”的那“一粒细沙”又该是什么呢？一般而言，该是一个意念，一个因外感而萌生的意念。这个意念，在诗人的心中，也在诗人的笔下，逐渐清晰，逐渐完善，逐渐深刻，最后成为这首诗的主题思想。古今中外，从意念起步的诗多得很，也有写得非常好的。从意念起步，只要这个意念确实是来自有物有象的感受，而不是来自无影无踪的瞑想，有何不可！这样起步不同于从概念出发。为读者诟病的从概念出发是指某些作者脱离社会生活，闭眼不看现实，专心演绎概念，写出来的作品又假又空。而从意念起步，结成一首诗的胚胎，仅仅是创作过程的发轫罢了，譬如万里之行刚刚启程，前头还有遥遥迢迢的形象思维之路。

朱自清的《光明》显然是从意念起步的诗。如下：

风雨沉沉的夜里，
前面是一片荒郊。
走尽荒郊，
便是人们的道。
呀！黑暗里歧路万千，

叫我怎样走好？

"上帝，快给我些光明吧，
让我好向前跑！"
　　　　上帝慌着说，"光明？
我没处给你找！
你要光明，
你自己去造！"

1919.11.

算来这是五四运动那年写的诗了。当时朱自清是一个思想激进的大学生，在黑暗里寻找光明之路。这首诗结胎在末尾两行："你要光明，/你自己去造！"寻找光明之路，不能祈求上帝（暗指统治阶级），只能自己去闯，这个意念便是促成"珠胎暗结"的那"一粒细沙"，而且最后成为这首诗的主题思想。这首诗的构思过程，我想，该是先有结尾做胎，然后倒退成形的，譬如分娩，这算"逆生"，脚先出来。

中国的旧体诗多在结尾点题。所谓点题就是推出主题思想。这个主题思想常常是诗人因外感而萌生的那个初始意念的发挥。所以旧体诗"逆生"的居多。五四新诗在面貌上迥异于旧体诗，在思路上仍然摆不脱传统的影响。何况当年的五四新诗人都会做"逆生"的旧体诗呢。朱自清在1919年"逆生"了这首《光明》岂是偶然的么？

一个意念促成结胎，这个意念最后成为主题思想，如《光明》这样的，可以举出很多，这是一类。还有一类，也是一个意念促成结胎，不过这个意念最后没有成为主题思想，如《太阳》（《诗刊》1980年8月号）那样的，估计不会很多。在这里举《太阳》为例，只因为是拙作，便于交代构思过程。晴夜看天，那密密的恒星都是遥远的太阳，而我们的太阳只是肉眼可见的六千颗恒星中最平凡的一颗罢了。仅在银河系内，这样的恒星就有一千五百亿颗之多。我们的太阳在银河系内，同那些恒星比较起来，实在算不了什么。这是常识，天文爱好者哪个不晓得，要我多嘴。文革风起，这一点点常识也会引出"犯罪"言论，你说怪不怪！有感于此，一个意念在我心中悄悄萌芽。不过那时忙于糊口，没有想到写诗。到了1979年春，随着思想解放之钟敲响，这个意念便结胎了。于是有这样的诗行在我心中跳动："固执迷信的只是我们自己／她（太阳）原是一颗平凡的恒星"。及至下笔后，幻想着美丽的星际远航，激思着灿烂的未来世界，我才逐渐地明白了，我不应该停留在宣传天文常识、破除迷信上面，我应该更上一层楼，赞美人类探索未知领域的壮举。所以我的那个初始意念（批判固执迷信）最后没有成为《太阳》的主题思想，虽然也在诗中有所发挥。

前举两例都属于一个意念促成结胎的诗。此外还有一个意象（imagery）促成结胎的诗，如艾青的《西湖》。如下：

月宫里的明镜
不幸失落人间
一个完整的圆形
被分成了三片

人们用金边镶裹
裂缝以漆泥胶成
敷上翡翠，涂上赤金
恢复它的原形

晴天，白云拂抹
使之明洁
照见上空的颜色

在清澈的水底
桃花如人面
是彩色缤纷的记忆

1957

一面明镜破成三片是西湖(有人早写过“西湖如明镜”)，胶合裂缝的漆泥便是苏堤和白堤。意象美，且有趣。更妙的是那面镜子从月宫里飞落下来，超现实的奇想！这奇想引读者去追索另一度空间里的一个神话。李白的诗云：“月下飞天镜。云生结海楼。”前句的“下”是自动词，

词“落”，是说月落如镜飞，不是说月宫里有镜子飞下来。艾青的意象是艾青自己想出来的，不涉李白。估计《西湖》结胎于首段的意象，头先出来，顺序成形，不是“逆生”，该是“顺产”。

月宫里落镜子成西湖，这个奇想实在妙极。意大利风景区有一个林中圆湖，名叫“月神之镜”，也该是月亮女神狄安娜失落的镜子吧。不知道艾青的这个奇想是否由此而来，恕我妄猜。如果没有猜错的话，我们就算找到珠胎中的那一粒细沙了。

一般说来，由一个意念促成结胎，如前引《光明》那样，在诗艺上，可能容易些；而由一个意象促成结胎，如《西湖》这样，在诗艺上，可能困难些。初学写诗者宜先学从意念起步，宜后学从意象起步。循序渐近，利莫大焉。

由佳句促成结胎的诗也颇多。请读何其芳的《河》：

我散步时的伴侣，我的河，
你在歌唱着什么？
我这是多么无意识的话啊。
但是我知道没有水的地方就是沙漠。
你从我们居住的小市镇流过。
我们在你的水里洗衣服，洗脚。
我们在沉默的群山中间听着你，
象听着大地的脉搏。

我爱人的歌，也爱自然的歌。

我知道没有声音的地方就是寂寞。

不难看出，这首诗结胎于这两个佳句：“没有水的地方就是沙漠”和“没有声音的地方就是寂寞”。何其芳有意把这两个成对偶的佳句拆散使用，派遣前一个佳句去统率首四行，派遣后一个佳句去统率尾四行，以便充分发挥将才，而让腰两行做了联系首尾的转桥。这是很聪明的战略部署。

何其芳的佳句是他自己的。也有借别人的佳句来促成结胎的诗，如戴望舒的前期代表作《雨巷》，我看就是。这首诗共四十二行，其中与丁香花有关的竟占了十八行之多：“我希望逢着/一个丁香一样地/结着愁怨的姑娘”“她是有/丁香一样的颜色/丁香一样的芬芳/丁香一样的忧愁/在雨中哀怨/哀怨又彷徨”“象梦中飘过/一枝丁香地/我身旁飘过这女郎”“消散了，甚至她的/太息般的眼光/丁香般的惆怅”“我希望飘过/一个丁香一样地/结着愁怨的姑娘”。这么多丁香花都是借南唐中主李璟的。李璟的一首词云：“青鸟不传云外信。丁香空结雨中愁，”后一句不就是促成《雨巷》结胎的那“一粒细沙”吗！拙作《就是那一只蟋蟀》（《长江文艺》1982年11月号）共六段，每段都以“就是那一只蟋蟀”一句做领队。这一句借了台湾诗人Y先生的语意。Y先生在一篇文章中这样写道：“在海外，夜间听到蟋蟀叫，就会以为那是在四川乡

下听到的那一只。”此语不但使我感动，而且启我思路，促成拙作结胎。

有时候，某人的一番言谈，某书的一段描写，某报的一条消息，某地的一个事件，某处的一派风光，都有可能成为一粒细沙，漂入你的壳体，使你珠胎暗结。当然不是每颗珠胎都能育成珍珠。流产总是常常有的。瘪珠总是多多有的。最怕紧闭壳体，那样就什么珠也不会有了。

立 足

内外两个立足点·时空座标·时空错乱·没有时空座标的诗·现代派与时空过渡

【第三课】

一位友人问："你们写诗，总爱在诗后面附上一行某年某月某日写于某地。这是为什么？"我信口回答："这是为了说明那首诗是在什么时候什么地方写的。"他追问："为什么非说明不可？不说明就不行吗？"我只好解释说，不说明也行的，不过最好加以说明。从积极方面考虑，这样做可以让读者更好地了解那首诗的内容；从消极方面考虑，这样做可以避免某些人的误解。说到积极方面，我举出艾青的《树》为例：

一棵树，一棵树
彼此孤离地兀立着
风与空气

告诉着它们的距离

但是在泥土的覆盖下
它们的根伸长着
在看不见的深处
它们把根须纠缠在一起

1940年春

附在诗后面的"1940年春"提醒读者这是在抗日战争初期，国民党掀起反共高潮皖南事变的半年前。艾青当时活动在国民党统治区，已经感受到严密的白色压迫。地下党的同志之间，不得不保持着某种"距离"，正如两棵树一样"彼此孤离地兀立着"。"但是在泥土的覆盖下"亦即在地下，他们暗通声气，加强联络，"把根须纠缠在一起"，同国民党顽固派作斗争。附上一行"1940年春"，这首诗便容易读懂了。至于说到消极方面，我愿献丑，揪出拙作《贝壳》为例："曾经沧海的你／留下一只空壳／海云给你奇异的纹理／海月给你莹莹的珠光／放在耳边／我听见汹涌的波涛／放在枕中／我梦见自由的碧海"。这首诗1974年写于故乡"牛棚"。当时毫无自由，只好"梦见自由"。到1979年这首诗发表时，我已经自由了。若不附上一行某年写于某地，别人也许会误解呢。我从以上两方面作了一番解释后，那位友人仍有疑色。他的疑色促我回去深思。原来这个问题并不简单，还有更深一层值得研究。

一般的诗都有两个立足点：一个是外在的立足点——写那首诗你所在的时间和空间；一个是内在立足点——那首诗中你所写的时间和空间。外在的立足点，如前两例，于《树》乃是1940年春国民党统治区，于《贝壳》乃是1974年某镇（我的故乡）。内在的立足点，一般而言，同外在的立足点一致，亦即内外两点彼此叠合，《树》是这样，《贝壳》也是这样。这些都属常态。请就眼前景物赋诗一首，你便会看出来，这首诗中你所写的时间和空间，同写这首诗你所在的时间和空间，两相比较，完全一致。这就属常态了。如果变更一下，请你现在就在此地写一首你从前初恋时在某地赠女友的情诗或请你凭记忆补写一首许多年前登峨眉山的旅游诗，你便会看出来，这首诗中你所写的时间和空间，同写这首诗你所在的时间（现在）和空间（此地），显然相去甚远。这就属异态了。

一首诗外在的立足点，只须看看附在诗后面的“某年某月某日写于某地”便可明白，不用多说。值得研究的是内在的立足点——诗中你所写的那一段特定的时间和那一块特定的空间。这个时空座标乃是你的立足之点。你必须在那里站稳当，不可随意游移，正如摄影一般，一旦调好焦距，便不可前后随意挪动照相机。写每一段，写每一行，你都得牢记着诗中的时空座标，不可前后左右乱跳。这样写成的诗，别人读了，才有脉络可寻。

杜甫的《赠卫八处士》的时空座标是“今夕”友人家中。长安沦陷，杜甫逃难，夜投友人卫八。卫八念旧，设

宴为他洗尘。他很激动，写了这首诗赠卫八。在诗中，杜甫立足于那一盏"灯烛光"之下，寸步不移：感叹朋友暌隔，惊讶光阴易逝，在那一盏灯下；回忆昔年彼此未婚，眼看如今儿女成群，在那一盏灯下；赞扬主人儿女可爱，描写他们殷勤待客，在那一盏灯下；感谢主人频频劝酒，想到明晨又要分离，在那一盏灯下。杜甫立足很稳，句句不忘时空座标，加以感情诚挚，描写具体，所以诗中景况历历如画，脉络清晰。

艾青写于1933年的《大堰河——我的褓姆》的时空座标，在诗中明明白白写着："大堰河，今天我看到雪使我想起了你""大堰河，今天，你的乳儿是在狱里，写着一首呈给你的赞美诗"。艾青立足于"雪天""狱里"这个时空座标，回忆一位已经过世了的哺乳过他的农妇，她名叫大堰河，一生劳苦，一生卑微，一生慈祥。全诗一百零八行，透过回忆写出来，便有了沉郁的悼念气氛，感人至深。写每一段，写每一行，他都牢记着是在写回忆，而且是立足于"雪天""狱里"写回忆。时空座标站稳当了，不去随意游移，这样就使全诗脉络可寻。白璧微瑕也是有的，第二十五行忽然跳出一句"在你拿起了今天的第一颗鸡蛋之后"便是。这句里的"今天"应该改成"一天"才对，以免造成时空错乱，因为早在诗中的"今天"之前大堰河就已经去世了。

在一首诗结胎以后，就得定准时空座标，避免时空错乱。写新闻报道，要讲五个W：When（何时）？Where

（何处）？Who（何人）？What（何事）？Why（为何）？在这五个W里，第一个W和第二个W（何时和何处）给出了诗中的时空座标。初学者宜稳稳地立足于这两个W，在构思过程中。不妨时时留心足下，以免踩滑，造成时空错乱。

下面这首《校园再见》是从来稿丛中找出来的：

校园，再见！
再见，校园！
四度金秋随着江水东去，
　　一去不再流转。
我——祖国的一只大雁，
即将展翅高飞，
　　没入深空一片蔚蓝。
我是多么懊恼，
　　为什么要有今天！
我是多么愉悦，
　　终于有了今天！
啊！难忘的摇篮……
在新的岗位——川西北草原，
我撒播文化的种子，
把光明的火炬点燃。
　感谢老师来信，
　我又梦见你——校园。

那条林荫路上，

遗失了我的初恋……

我展翅挥手向你告别，

向你说一句再见。

再见，宿舍，图书馆！

现代化的号角在门外呼唤！

(以下九行删去)

这首诗的前十二行的两个W—一个是“今天”一个是“校园”。作者立足于“今天”的“校园”内，挥手说“再见”，“即将展翅高飞”了。到了第十三行，忽然踩滑，滑到“川西北草原”去了。他在那里收到“老师来信”，并且“又梦见你——校园”。读者这才知道，原来他早已经在那里做文化工作了！到了第二十行，时间倒流，空间退缩，他又回到那两个W，向“宿舍”和“图书馆”挥手告别，使读者惊诧莫名。好象上演多幕剧，第一幕下来，跳到第三幕，第三幕下来，回到第二幕，这就是时空错乱了。

造成时空错乱，其故至少有二：一是自认为诗中要写的那件事情，读者肯定早就了解，何必詹詹费词；二是在挥笔的过程中，没有做到步步设身处地，完全进入诗中的时空座标。

说一首诗要有一个时空座标，这是就至少而言，不是说只准有一个。李季的长篇叙事诗《王贵与李香香》就有

多个时空座标，从一个过渡到另一个，一个一个地接续下去。白居易的叙事诗《长恨歌》也是这样。诗之有多个时空座标，一如小说之有章回，戏剧之有多幕，不难理解。不过，一般说来，诗近似独幕剧或折子戏，一个时空座标便够你驰骋了。

还有许多咏物诗、说理诗、述志诗、随感诗等等，由于缺乏具体的环境和活动的情节，很难说它们有什么属于内在的立足点的那个时空座标。它们通常只有一个属于外在的立足点的时空座标——附在诗后面的某年某月某日写于某地。下面这首咏物诗《贝壳》是台湾诗人覃子豪（籍贯四川广汉）的遗作，它就没有内在的时空座标：

诗人高克多说
他的耳朵是贝壳
充满了海的音响

我说贝壳是我的耳朵
我有无数的耳朵
在听海的秘密

最后还得说到现代派。与传统的五四新诗派不同，现代派比较看重感受的瞬间性与意象的跳跃性，所以诗中常有从一个时空座标向另一个时空座标的过渡。如果过渡得比较自然，比较符合一般读者的思维习惯，那当然是可以

的。如果过渡得太蹩扭，太费解，乃至近乎时空错乱，那就不好了。对初学者说来，不宜好高骛远，仍以踩稳两个W为妙。

搭　架

勿学解学士·起承转合四段法·
做绝句并不难·新诗的起承转合·
绝句的放大·怎样搭架

【第四课】

从前的人做旧体诗，出口成章的被叫作捷才。诗人聚会，当场出题，谁做得最快，谁就顶呱呱。蒙童读《千家诗》，听塾师讲神童解学士（明朝大学士解缙），讲得津津有味。说那解学士天天跟着皇帝转转游游，皇帝看见什么有趣的事物，便叫他当场做诗一首，他就摇头摆尾嗡嗡哝哝吟哦出来，大受皇帝宠爱。他的那些口占之作，多系应景颂德之辞，格调甚卑，不过偶有机智表现而已。有一回皇帝窥见宫女在园角小便，也叫解学士做诗。他居然也做得出来，什么"撩开绿罗裙"啦，"珍珠出蚌门"啦，恶俗不堪，实在丧德。解学士小时候是神童，腿跛，雨天走路，跌了一跤，众人发笑。解神童爬起来，高声吟诗一首："春雨滑如油，下得满街流。跌倒解学士，笑死一群

牛。”器量之窄，于兹可见。解神童的父亲是老老实实的庄稼人，看不惯这小子成天嗡嗡哝哝吟诗，便叫他去扫地去放鸡。做着做着，他又吟哦起来：“慢扫堂前地。轻移罩内鸡。”他父亲生气了，骂道：“你又在吟诗！”他便摇头摆尾再唸两句：“分明是说话，又道我吟诗。”气得他父亲说不出话来。所谓神童，不过如此。初学写诗者不要去学那解学士的捷才。见什么唱什么，悬河滔滔，嘴唱油了，那不是诗！

从前的人做旧体诗，出口成章，并不十分困难。因为旧体格律诗句数有规定，不论五言七言，绝句总是四句，律诗总是八句，每一句都有其特定的功用，容易掌握。只要你选定了主题，结稳了诗胎，就好搭架了。这里说的搭架，就是结构，又叫架构，相当于修平房的立四柱上大梁。怎样搭架，还有诀窍，可供参照。拿绝句来说，可以参照起承转合的四段法来搭架。试以唐代王昌龄的《闺怨》为例：

〔起句〕闺中少妇不知愁，
〔承句〕春日凝妆上翠楼。
〔转句〕忽见陌头杨柳色，
〔合句〕悔教夫婿觅封侯。

再举一例。南朝陶弘景隐居茅山，梁武帝叫他出来做官，还问他“山中何所有”，意思是说山中啥也没有。陶弘景清高自许，拒不受命，用这首诗回答梁武帝：

〔起句〕山中何所有？

〔承句〕岭上多白云。

〔转句〕只可自怡说，

〔合句〕不堪持赠君。

唐代李白的《山中问答》也是用隐居者的口吻写的，很可能受了前诗的影响。起句是“问余何意栖碧山”。承句是“笑而不答心自闲”。转句是“桃花流水窨然去”。合句是“别有天地非人间”。弄熟了一起二承三转四合，再学一点音韵平仄，再挪一些常用词藻，便会做绝句了。当然，要做好还是很难的。前面介绍的那位解学士，以及封建社会中的莘莘学子，乃至《红楼梦》大观园中的淑女们，都熟悉起承转合的四段法。

做新诗也可以参照四段法来搭架吗？肯定可以。参照参照，有何不可，又不是叫你去套公式。冰心在1923年写的这首《纸船》就可以分解为起承转合四段：

〔起段〕我从不肯妄弃了一张纸，
总是留着留着，
迭成一只一只很小的船儿，
从舟上抛下在海里。

〔承段〕有的被天风吹卷到舟中的窗里，
有的被海浪打湿，沾在船头上。

〔转段〕我仍是不灰心的每天的迭着，

总希望有一只能流到我要它到的地方去。

〔合段〕母亲，倘若你梦中看见一只很小的白船儿，

不要惊讶它无端入梦。

这是你至爱的女儿含着泪迭的，万水千山，

求它载着她的爱和悲哀归去。

试将这首十二行的五四新诗缩写成一首七言绝句，起承转合的架构就能被我们看得更清楚了。恕我笔拙，缩写如下：

〔起句〕常迭纸船抛沧海，

〔承句〕多遭风浪打回来。

〔转句〕愿有一船入母梦，

〔合句〕载我思亲含泪哀。

这是很可能的，冰心写《纸船》压根儿没想过什么起承转合。五四新诗人憎恶这一套，深怕笔尖蘸着封建毒液。他们是八股文的死敌，而起承转合的说法又是从八股文那里来的。他们要自由，岂肯接受这一套镣铐。然而，客观法则胜过主观意志，你不接受也得接受，你不公开接受也得暗中接受。六十年过去了，心平气和地看一看手足，这一套镣铐仍然还戴着！再读一首邹荻帆在四十年代末期

写的《无题》吧。同早期的五四新诗比较，这首《无题》在诗艺上已经走得颇远了。但是我们仍然容易从诗中寻找出起承转合的架构来，不过具体表现稍有变异罢了：

〔起句〕我们将仆倒在这大风雪里吗？

〔承句〕是的，

我们将。

〔一转段〕而我们温暖的血

将随着雪而溶化

被吸收到大树的根里去

被吸收到小草的须里去

被吸收到五月的河里去。

〔二转段〕而这雪后的平原

会坦露出来，

〔合段〕那时候

天青

水绿

鸟飞

鱼游

风将吹拂着英雄的墓碑……

此诗一转二转，转了两下，是其变异。有的诗甚至三转多转。当然，二起三起多起，二承三承多承，都是有的。至于结尾的合（合就是收口），恐怕没有什么二合三合多

合，一般都是一合而终，一下就收口了。还有的诗，篇幅较长，从整体看，可以划出起承转合四段；从局部看，每个被划出的段内又自有其起承转合。刘半农的《教我如何不想她》便是。这首诗已入乐，好些人都会唱。诗有四段，一段起，二段承，三段转，四段合。每段内又自有起承转合。例如一段，本来是起，但是我们可以再分解它："〔起句〕天上飘着些微云，〔承句〕地上吹着些微风。〔转句〕啊！微风吹动了我头发，〔合句〕教我如何不想她！"其余的二三四段都可以这样地再分解。同旧体格律诗比较，新诗的架构要复杂得多。这是中国诗艺的一大进步。我们应当珍惜这个成果，不要妄自菲薄。

新诗的架构虽然多变异，但是万变不离其宗，这个宗就是起承转合。可以预料，新诗的架构将来会更复杂，决不会退回到旧体格律诗或旧民歌或"大跃进新民歌"那里去。日以新，月以异，象臧克家的名作《老马》那样的架构：

〔起〕总得叫大车装个够，它横竖不说一句话。
〔承〕背上的压力往肉里扣，它把头沉重地垂下！
〔转〕这刻不知道下刻的命，它有泪只往心里咽，
〔合〕眼里飘来一道鞭影，它抬起头望望前面。

或象拙作《谁》那样更简单的架构：

〔起〕是谁啊，是谁啊，走近我门前的小路？

〔承〕是你啊，是你啊，这分明是你的脚步。
〔转〕门开了，门开了，一片落叶吹进小屋。
〔合〕是风啊，是风啊，秋风摇着庭前的树。

如今看来，在诗艺上，恐怕没有什么贡献。它们好象七言绝句的放大，可以压缩还原。还原后也许更简洁些，且易上口。这样说来，干脆去写七言绝句好了，是吗？当然不能这样说。它们毕竟是新诗，现代人的语言，现代人的情趣，自有其存在价值。作为参照起承转合四段法来搭架的例子，对于初学写诗者，它们还是有用的。

西洋诗也有起承转合这一套吗？也有。试看十九世纪的美国女诗人迪金逊（欧美意象派认她做祖姆）的《虫鸣》，余光中译。此诗四段，一段起，二段承，三段转，四段合，不再标出。下面只标出每段内的起承转合：

〔起〕在夏日众禽的喇啾之外，
　　　凄楚地起自草底，
〔承〕有一个较小的国度举行
　　　它那宁静的赞礼。

〔转〕我们看不见有任何仪式，
　　　祷词是如此舒缓，
〔合〕它变成一种沉思的风俗，
　　　扩大了寂寞之感。

〔起〕日午时最感到古意悠扬，

当八月焚成了残烬，

〔承〕遂换起这幽灵似的音乐，

作为安息的象征。

〔转〕迄今盛况犹未见减色，

光采也未显皱纹，

〔合〕但是一种神奇的变化，

已侵入自然本身。

起承转合的四段法来源于文人的写作实践，是实践经验的总结，它与任何主义无关。起承转合的法则符合人类思维的规律；无论是形象思维的规律或逻辑思维的规律，它都符合。人们认识事物，哪能一眼看透，总是由一面到多面，由外观到内涵，逐渐深入，逐渐明白的。这个认识过程不但曲曲折折，而且有停顿，有跃迁，有阶段，其间已经藏着起承转合这个法则。有一定认识后，再用语言文字将此事物表述出来，很自然地也遵循着这个法则。诗，撇开特性不说，也是一种表述形式罢了。所以写诗也得遵循这个法则。一般而言，诗人注意感情的抒写，讲究形象的描绘，不太喜爱研究什么法则，至少在写诗时是这样。他们常常不自觉地遵循这个起承转合的四段法。也有一些诗人说，这是镣铐，妨碍灵感，应当抛弃。不过他们只是说说而已，未必就去“违法”。也有极少数故意“违法”

的，写出诗来，不太好懂。还有一些诗人把写诗说得玄之又玄，只可意会，不可言传。这也是偏颇之论，无助于初学者。

初学者提笔时，宜参照四段法，妥善搭架。落笔之先，就应该大体上布好全局，力求少些盲人瞎马。最好不要写一句想一句，写一段想一段。要象作报告那样，先弄一个提纲，这个提纲不好弄，因为在提笔时情绪很激动，静不下心来。我是这样弄的：先找一张废纸，把围绕着主题想到了的一切一切都赶快用缩语记下来，然后用它们来搭架。不择巨细，什么都记下来。一个佳句啦，一个妙喻啦，一个形象啦，一个词藻啦，一个细节啦，甚至一个早出的段落啦，都赶快记下来。不赶快记下来，转瞬就忘记了。有些东西似乎没有用处，但又不忍抛弃，也把它们记下来吧。说不一定写到后头它们忽然又有用了。一张废纸上面，密密麻麻，如黄昏的鸦群。它们噪些什么，别人是听不懂的，只有我自己明白。

怎样利用它们来搭架呢？把它们排排队，分分类，一一给予任务：谁与谁去领头冲锋，做起；谁与谁去后继支援，做承；谁与谁去迂回包抄，做转；谁与谁去直捣敌营，做合。再检阅一遍，看看哪个方面力量薄弱，想办法补充。心中有谱谱，手中有材料，便可以派它们到稿纸上去了。而在草稿的过程中，还得不断添添补补，删删削削，使之妥善。

起　头

兴是什么·兴起·比起·正起·反起·顺起·倒起·缓起·急起·绕起·疑起·叠起·泛起

【第五课】

汉儒研究《诗经》，归纳诗法为三：一曰赋，二曰比，三曰兴。赋，敷也，就是铺开来写。写叙事诗，今人还在沿用此法。比，用那个比喻这个。《诗经·周南·桃夭》第一章："桃之夭夭，灼灼其华。之子于归，宜其室家。"用一树似火的桃花比喻一位新嫁的女子，这就是比。兴（音读兴趣的兴），发端也。先说某物，作为发端，然后说到正题。《诗经·周南·关雎》第一章："关关雎鸠，在河之洲。窈窕淑女，君子好逑。"有水鸟在河洲关关啼叫，这是发端。接着说到正题，君子爱上淑女。水鸟啼叫同男女恋爱或许有一点联系，但是没有明显的联系。这样若即若离的发端就不是比而是兴了。南北朝时期成稿的（刘大白说）长诗《焦仲卿妻》发端两句："孔雀东南

飞，五里一徘徊。”两句完了，便展开那一场婚姻悲剧。孔雀飞与不飞，同那一场悲剧没有明显的联系。悲剧的两主角焦仲卿及其妻刘兰芝都没有看见天空有什么孔雀在飞。而且直到长诗结尾，那孔雀也没有再出现过。这样的发端不就是兴吗？

赋比兴三法，兴最难掌握。赋，通篇可用，用途很广。比，一般用于辅助，用途窄些。兴，仅仅用于发端，用途最窄。比是比喻，无论明比暗比，无论显喻隐喻，都是比，不是兴。兴则不含比意。那关关啼叫的水鸟，既不是君子，也不是淑女。那飞翔徘徊的孔雀，既不是焦仲卿，也不是刘兰芝。兴是什么？兴只是随便抓一只水鸟或一只孔雀来发端罢了。说随便也未必真随便。那两位佚名的诗人，不抓野狗而抓水鸟，不抓鸱鸮而抓孔雀，其中似有道理，但又很难说清，让你慢慢去想。妙哉兴也！

搭好架后，一首诗该怎样起头，本来没有一定之法。为便利初学者，我试着归纳出十二法，仅供参考。

一曰**兴起**。前面说了，《诗经》中多的是。旧体诗中也有，最著名的该是唐代李商隐的《锦瑟》：“锦瑟无端五十弦，一弦一柱思华年。庄生晓梦迷蝴蝶，望帝春心托杜鹃。沧海月明珠有泪，蓝田日暖玉生烟。此情可待成追忆，只是当时已惘然。”这首诗用首句的两字做题，等于无题。前六行都是兴。锦瑟丝弦，蝶梦鹃心，月明珠泪，日暖玉烟，全是虚设的兴象，不是实写的物象。最后两行转入正题，惋惜事过境迁，旧情无迹，难以追忆。这是一

首兴起的诗，而且兴的成份极大，占全诗的四分之三。五四新诗，受到国外的现实主义（realism）的影响，强调写实，不爱兴象起头，所以极少兴起的诗。后来的现代派，受到国外的意象主义（imagism）的影响，强调意象，倒有不少兴起的诗。例如戴望舒的《微笑》，起头两行便是兴象。全诗如下：

轻岚从远山飘开，
水蜘蛛在静水上徘徊；
说吧：无限意，无限意。

有人微笑，
一颗心开出花来；
有人微笑
许多脸儿忧郁起来。

做定情之花带的点缀吧，
做迢遥之旅愁的凭藉吧。

二曰比起。例如何其芳的《花环》的第一段："开落在幽谷的花最香，/无人记忆的朝露最有光，/我说你是幸福的，小铃铃，/没有照过影子的小溪最清亮。"用幽花用朝露用小溪比喻一个夭逝的小女孩，作为这首悼亡诗的起头。又例如戴望舒的《静夜》的第一段："象侵晓蔷薇

底蓓蕾，/含着晶耀的香露，/你盈盈地低泣，低着头，/你在我心头开了烦忧路。”用朝露晶晶的花蕾比喻他那低头落泪的爱侣，作为这首爱情诗的起头。在新诗中，兴起的少，比起的多。比起较易掌握。但是要找到一个新鲜的有趣的准确的比象，作为起头，一下就抓住读者，却很不容易。

三曰**正起**。不兴不比，开门见山，谓之正起。正起的诗最多，不须举例。我学写诗，几乎都是正起，以迄于今。正起容易。要写出好诗来，当然，也不容易。

四曰**反起**。开门不见山，只见照壁，过了照壁，就见山了，谓之反起。例如蔡其矫的《回赠》：

我不是温柔的黄昏
只给你带来瞬息的宁静；
也不是清冷的月光
陪伴你在寂寞的旅程；

我是一颗遥远的星，
映射在你的眼睛，
直到你遇见一个同路人，
直到喜相逢在早晨。

前四行是照壁，后四行是山，这就是反起。删掉前四行，只留后四行，那就变成开门见山的正起了。反起自有妙

用，岂但写诗，说话亦然。说："我是你的同志。"这是正起。说："我不是你的敌人，我是你的同志。"这不就是反起吗？

五曰**顺起**。放舟河源，顺流而下，谓之顺起。例如李季的长诗《王贵与李香香》的第一部第一章第一段："公元一九三〇年，/有一件伤心事出在三边。"接着交代旱灾、荒年、饿殍。再接着是大地主崔二爷出场，逼交地租，毒打佃户王麻子致死。再接着是王麻子的遗孤王贵出场。王贵是诗中的主角，故事从他这里展开。顺起的诗很多，不论长的短的。顺起的好处是脉络清晰，坏处是呆板。

六曰**倒起**。逆流而上，谓之倒起，即用倒叙起头。例如徐志摩的《再别康桥》的第一段："轻轻的我走了，/正如我轻轻的来；/我轻轻的招手，/作别西天的云彩。"作者已经"招手""作别""走了"，人不在康桥了。可是从第二段起，他又回头细写康桥景物，好象还在那里留连着呢。到第五段，干脆落实，说自己尚未走，还在康桥划船，"撑一支长篙，向青草更青处漫溯；满载一船星辉，在星辉斑斓里放歌"。至此我们终于明白，作者是用结尾做了起头，这是倒起。倒起运用得好，能使阅读者在循环往复之中，感触到光阴的流转和环境的变迁，从而平添趣味。运用得不好，会造成时空错乱，使阅读者糊涂。还有一类倒起，只是表述层次上的倒叙，不涉时空。例如戴望舒的《烦忧》：

说是寂寞的秋的清愁，
说是辽远的海的相思。
假如有人问我的烦忧，
我不敢说出你的名字。

我不敢说出你的名字，
假如有人问我的烦忧。
说是辽远的海的相思，
说是寂寞的秋的清愁。

在表述层次上，起头两行应该放在结尾才对。作者把后说的话先说了，颠三倒四，痴情毕露。倒起之妙，令人叫绝！

七曰**缓起**。一五一十，慢慢道来，谓之缓起。吾国传统文学多用此法。屈原的《离骚》先从屈氏祖宗说起。旧戏舞台，人物出场，要做冗长的自我介绍，先从祖籍说起。川戏《空城计》，敌军快来了，诸葛亮还得先从"想当初高卧隆中多清静"慢慢唱起。民间说唱诗大都是缓起。李季的丙三部长诗也是缓起。缓起之法，有得有失，不好说死。

八曰**急起**。劈空而来，谓之急起。例如萧三的《敌后催眠曲》，写日本兵搜山，一群老百姓躲在山洞里，一位游击队员之妻抱着自己的婴儿也在洞里躲着，为了不让婴儿哭出声音，她把襁褓紧紧包裹起来，直到敌人走了，才

发觉婴儿已经闷死了。若是缓起，就得先说日本兵怎样搜山，老百姓怎样躲藏，婴儿怎样哭叫，母亲怎样对付。这样起头就拖沓了。作者另辟蹊径，急起如下：

静些，静些，老大娘！
不要咳嗽，不要响。
老大爷！不要抽烟，
火星儿敌人能看见。

安静些，我的小宝贝！
夜是这样深，这样黑。
安静些，我的小宝宝！
我给你紧紧地包扎好。

劈空而来，一刀砍成两截，他从最紧密处起头。前半截疏松的序引部分，打碎，糅合入后半截，遂成佳构。这是急起的妙用。

九曰**绕起**。先说别的事物，然后转入正题，谓之绕起。例如绿原写于四十年代的《萤》是咏萤火虫的，却先说灯蛾与蜡烛。全诗如下：

蛾是死在烛边的
烛是熄在风边的

青的光

雾的光和冷的光

永不殡葬于雨夜

啊，我真该为你歌唱

自己底灯塔

自己底路

李白也懂此法。《将进酒》用“君不见黄河之水天上来，奔流到海不复回”和“君不见高堂明镜悲白发，朝如青丝暮成雪”两个长句起头，形象地说明了光阴易逝和人生易老，然后顺理转入正题——将进酒吧。将，请也。将进酒就是请干杯。这不是绕起吗？

十曰**疑起**。设疑提问起头谓之疑起。例如高兰写于四十年代的有名的朗诵诗《哭亡女苏菲》用“你哪里去了呢？我的苏菲？”一句起头，立刻以悬念抓住了听众。疑起的诗很多，不细说了。

十一曰**叠起**。层层铺垫，逼向正题，谓之叠起。例如应修人的《小小儿的请求》是游子思念慈亲的诗，起头用十二行铺垫六层：

不能求响雷和闪电底归去，

只愿雨儿不要来了；

不能求雨儿不来，

只愿风儿停停吧；

若不能停停风儿呢，

就请缓和地轻吹；

倘若要决意狂吹呢，

请不要吹钱塘江以南；

钱塘江以南也不妨，

但不吹到我底家乡；

还不妨吹到我家，

千万请不要吹醒我底妈妈……

一层比一层更逼近正题，终于说到家中慈亲。游子怕她被风吹醒，会因挂念在外漂泊的“我”而失眠。叠起为这首诗大大增色。叠起的原理是欲彰故盖，使阅读者有一番发现的乐趣。

十二曰**泛起**。泛泛而起，仿佛不着边际，谓之泛起。例如方敬的《阴天》：

忧郁的宽帽檐

使我所有的日子都是阴天。

是快下久旱的雨？

是快飘纷纷的雪？

我想学一只倦鸟

驮着低沉的天色

飞到温暖的阳光里。

一句泛语飘然而至，做了起头，显得从容不迫。又如蔡其矫的《榕树》用“我想再也没有一种植物，能象它那样/充分表现我故乡的性格”两行泛语起头，然后具体描写榕树的姿态和精神。泛起相当于新闻的导语，写得精彩，能增强新闻的吸引力。美国一位年轻的科学家成功地制造了真空，获奖一千美元。一位记者报道此事，导语写得非常有趣：“一位年轻的科学家由于造出什么也没有的东西今天获得了一千美元。”泛起起得精彩，也能为诗增色。方敬“宽帽檐”下面的“阴天”不是一读难忘吗！

以上十二法都是常见的。不常见的还多。怎样起头，最好还是从实感出发吧，不要“比着箍箍买蛋”。岳飞谈兵法云：“运用之妙，存乎一心。”要能做到心中有法，笔下无法，虽曰无法，却又合法，那就好了。

动　情

先有感后有情·郭沫若的狂态·
纸上做梦·情是诗之魂·宣泄·
寓情于理·溶情于象·三病

【第六课】

情是诗之魂。感受于外，情动于中。先有感，后有情。情不是飞来的。感受是被动的受，情动是主动的动。由感而情，由情而诗，这个程序我们都得遵守。

为什么说感受是被动的受？人活在世界上，由不得他自己，哪有什么绝对自由。万事万物，每日每时，乱纷纷都到他的眼前来，一一通入他的感官，叫他回避不了，不受也得受，难受也得受，所以说是被动的受。固然，一个诗人应该积极面对人生，应该主动投身在社会生活里，为人民做事情。但是，他的感受过程，同普通人一样，仍然是从外入内的吧。

为什么说情动是主动的动？感受既多，叠累在心，人非草木，哪能无情。情是有的，看你怎样处置，是让它熄

下去呢，还是让它燃起来。熄下去了，就不会有诗了；燃起来了，就可能有诗了。或燃或熄，主动在你。如果那一缕情是合理的，是健康的，那就让它燃起来，"去以自己的火点燃旁人的火"（何其芳：《生活是多么广阔》）。若不主动，就会熄的。胡风所谓"主观战斗精神的昂扬"，无非是要求作家主动地动情罢了，有什么不好呢？

由感而情，由情而诗。唐代的白居易是这样解释这个程序的："大凡人之感于事则必动于情，然后兴于嗟叹，发于吟咏，而形于歌诗矣。"这里用的"动情"二字显然来自《毛诗序》的"情动于中而形于言"之说。我也跟着先辈们用"动情"二字做题目吧。

动情在先，下笔在后，这当然是再好不过的了。大诗人们写他们的代表作，恐怕都是这样的吧。郭沫若年轻时求学日本，雄姿英发，写了《地球，我的母亲》，开启一代豪风。这首杰作临盆的那一天上午，他在福冈图书馆看书，诗兴忽来，激动得很，难以静坐攻读。他走出图书馆，到馆后僻静的石子路上去，脱掉木屐，跣脚乱走若狂，乃至"率性倒在路上睡着，真想亲切地和地球母亲亲昵，去感触她的皮肤，受她的拥抱"。郭沫若后来说："这在现在看起来，觉得有点发狂，然而在当时却委实是感受着迫切。"这是实情。不过郭沫若写其他的诗未见得都是这样的吧。晚辈庸才如我者，从来没有雄姿英发过，更不会在下笔以前动情如此。就算偶有一二幸获献丑之作，回想起来，都是在下笔以后才逐渐动情的。对一般初

学者，要求他们动情在先，下笔在后，那是苦人所难。真能做到先有感受，下笔以后逐渐动情，对他们说来，就很不错了。

为了使自己动情于笔下，在写作过程中，首先必须排除周围环境诸种干扰，对眼前与主题无关的事事物物，一概视而不见，听而不闻，以求视听寂然，如入无人之境。这不是老九的毛病怪，写诗毕竟不同于打铁或售货。哪怕写的是大轰大闹吧，也要求给一个环境的肃静，才好下笔。视听寂然之后，你就从现实的人境跃入笔下的诗境。设想你要写的那些场景事物一一复活，一丘一水都能用灵眼看见，一笑一啼都能用灵耳听见。让模糊了的清晰起来，清晰得可触可感，纵然你写的是朦胧诗。在笔下忘却现实，在诗境忘却人境。写初恋就得忘却鬓边的白发，写黑夜就得忘却窗外的阳光。此时最怕的是邻居吵架和小儿哭叫，或你的贤妻叫你去搥蜂窝煤。写作过程就是醒着做梦。梦被打断，使人心烦意乱，怪不自在，甚至难以重温。听说过可恶的催租人打断诗人的梦，使他未能成篇，只留下“满城风雨近重阳”一句的故事吗？

常人在床上睡着做梦，梦中笑，梦中哭。诗人在纸上醒着做梦，也会笑，也会哭。完全入梦以后，你的情就会在笔下动起来，你的“主观战斗精神”就会昂扬起来，你就有可能写出一首感人的佳作“去以自己的火点燃旁人的火”。“没有感情这个品质，任何笔调都不可能打动人心”，这是狄德罗的话。“感人心者，莫先乎情”，这是

白居易的话。中国新诗无论怎样变来变去，革命现实主义与革命浪漫主义相结合也好，传统与现代相结合也好，民歌体也好，现代风也好，明朗也好，朦胧也好，你下笔的时候，总要动情才好。情永远是诗之魂，不要忘记了才好。

已经“情动于中”了，该怎样“形于言”呢？有三条路：

（一）赤裸裸地“形于言”。这是老传统，《诗经》里多的是：“我心则悦”啦，“忧心悄悄”啦，“实劳我心”啦，“悠悠我思”啦，“女心伤悲”啦，“说怿女美”啦，“人之无良”啦，“不死何为”啦……这样宣泄感情（宣泄的反义词是含蓄），往往落入老套。读得多了，使人漠然淡然。作者大动其情，读者未必肯动。近三千年了，迄今还有许多诗人在这条老路上拥挤着。他们在诗中直接宣布自己的爱，的恨，的乐，的忧，的愤……当然也有写得好的，被评论家誉为“直抒胸臆”。不过这个赞词常常带来鼓励笨拙、奖赏懒惰的坏效果。

（二）寓情于理。有一些宣讲道理的诗，宣讲得颇带感情（句尾有好一些惊叹号），被叫作政治抒情诗。这些诗朗诵起来效果还好，听众听得出作者动了情。情，在这些诗中，不是赤裸裸地“形于言”，而是较含蓄地寓于理。这是作者聪明之处。但是宣讲味儿毕竟太浓了，不耐咀嚼。这是作者失策之处。编辑同志拿着这些诗，内心深处并不喜爱，但考虑到这些诗所宣讲的道理确实有加以宣

传之必要，于是择其翘楚刊载出来（有的还发头条）。初学者以为编辑同志最爱这些诗，便竞相效仿，形成了骨多肉少精神旺的诗风。有些评论家也乐于为这类诗捧场，一则文章容易刊载出来，二则无须细论诗艺。

（三）溶情于象。这个象包括形象和意象以及别的什么象。有一些诗，物象分明，四棱四现，可触可感，仿佛置之眉睫；人象活泼，载笑载言，有魂有貌，仿佛呼之欲出；用来做比喻的形象也很新鲜，能把抽象的东西具象化；意象也妙，一瞥难忘。读者相信这些诗的作者肯定是动了情的，不动情那是写不出来的。但是那个情并未“形于言”，作者并未宣言自已是喜是怒是哀是乐。这些诗内“言”的成份很少，有的甚至无“言”，纯象。这些诗的情在哪里？“道是无情却有情”，情化在象里了，正如盐化在汤里一样，看不见一颗晶粒，尝得出满嘴咸味。你看杜甫写成都草堂的这首七言绝句：“两个黄鹂鸣翠柳。一行白鹭上青天。窗含西岭千秋雪。门泊东吴万里船。”情在哪里？在四幅画里，在纯象里。你对杜先生的身世略有了解，就能够看出来，四幅画环挂着，中间坐一位未老先衰的老头儿，他连续数年来逃荒逃难，度陇入蜀，艰苦备尝，如今总算有了一蜗草庐可以安居了，坐在室中，怡然环顾，欢笑的眼睛到处都看见光明和美丽。千载以后，我们还能够想象出杜甫是怎样动情于笔下的。

以上三条路，一条比一条好。但也不要偏废，宜采每条之长，活学活用。比较起来，第三条路溶情于象也许在

诗艺上难度大些，不易掌握。所谓朦胧诗就是这一类诗的一个品种。这一类溶情于象的诗绝大多数不是朦胧的。

下笔以后，怎样调动感情，初学者一般而言有三病：

一是年纪轻，阅历少，有感而浮浅，有情而淡薄，写出诗来，难免寡味。应该加强社会实践，读书之外，多作体察，增加感受。头脑稍为迟钝的还要发展想象力，以求敏悟。可以研究别人的佳作，从中受到启发，只是不要抄袭。

二是硬写自己无感无情的主题，只好向别人的佳作借感情。殊不知"借来的衣裳不合身"，总觉得很别扭。不爱说爱，不恨说恨，不欢说欢，不愁说愁，弄虚作假。这样下去，不但做不好诗，恐怕还做不好人。应该掉头去写自己有感有情的主题。这样写肯定会愉快些，纵然不能发表，也算是练笔吧，也算是自娱吧。

三是有深刻的感受抓不起来，有激烈的情动吐不出去，弄得非常苦恼。究其缘故，或笔下欠功夫，或思想欠解放，或二者兼有之。应该向他道喜。他有希望，如果他能努力自学。世界上的诗人恐怕都常常害这种病吧，更何况初学者！

显　象

象趣·什么是象·赋象比象兴象·突出意象·意与象之关系·捕捉形象·灵视之作用

【第七课】

象是诗之貌。想要动人以情，想要晓人以理，在诗中你就得示人以象。情能感人，理能喻人，但它们都不是看得见的。看得见的是象。在诗中唯有象是“可视”成分。情能感人，好诗便有情趣；理能喻人，好诗便有理趣。象呢，仅仅是一列运载情理的车皮吗？不是。象既“可视”，便有审美价值，作为诗的要素之一，与情与理鼎足三分，共同构成诗的本质，所以好诗还应该有象趣。两足不成鼎，缺象不成诗。不承认诗应该有象趣，或斥责象趣的探求者“舍本逐末”啦“买椟还珠”啦，必然导致诗艺的衰落。这恐怕不需要再证明了。

有必要解释一下什么是象。象本来是一个象形字。篆文的象字象什么？象长鼻大象之形。据说，古人少见野生

的或畜养的象，多见图画的象，所以把图画也叫作象，由此而孳生出图象、画象、影象、形象诸义。本文所说的象就是这个象。用线条和色彩能够画出象来（美术），用感光胶片能够照出象来（摄影），用语言文字能够写出象来（包括诗在内的文学）。写出来的象，在阅读过程中，经信息的兑换，遂同画出来的象和照出来的象一样，也成为“可视”的了。这该是先民的一大发明。语言文字，应人类互相通情彼此达理之需要而产生，原本是一种简单的交流工具而已。这种简单的工具为什么到后来能够衍生出一种辉煌的艺术来呢？这是因为语言文字具有显象的功能，能再现吾人观察到的诸物之象和诸事之象。如果不具有显象的功能，如果语言只是一串串表达抽象思维的发音，如果文字只是一行行表达抽象思维的符号，那就不会有任何语言文字艺术，当然也不会有诗了（诗是最早出现的语言文字艺术）。对于诗人，如何发挥语言文字的显象功能，乃是千古常新的课题，乃是永无终止的旅程。

还得说到中国最古老的那部诗集《诗经》。汉代学者研究《诗经》，归纳出三种诗法：赋，比，兴。这三种诗法同形象的表现有密切的关系。

赋。赋就是形象的铺叙。这里的铺叙不是挂流水帐，也不是综合提要或一般概述，而是具体的描绘，生动的摹写。例如《诗经·卫风·硕人》描写美女庄姜：“手如柔荑。肤如凝脂。领如蝤蛴。齿如瓠犀。螓首蛾眉。巧笑倩兮。美目盼兮。”写得有形有态有声有色。我想把这叫作

赋象。在新诗里，赋象一般用于叙事。

比。比就是形象的比拟。这里的比拟不是多用几个用滥了的形容词去形容某个名词。而是用那些新鲜的有趣的形象性很强的事物去比拟某些形象性不强的甚至不具象的事物。例如《诗经·魏风·硕鼠》用那些吃肥了的田鼠去比拟压榨农民的贪官污吏。例如《诗经·小雅·天保》用上弦的月亮、升起的太阳、永不崩垮的南山和常青的松柏去比拟某个形象性很差的国君。随着诗艺的进步，形象的比拟后来大大流行，到今日几乎无诗不比了。诗人的写象能力在这个领域内表现得最充分。试以遣愁为例。愁之为物，显然不具象。诗人愁多难遣，怎样比拟？唐诗有李白的"抽刀断水水更流，举杯浇愁愁更愁"。台湾现代诗有余光中的"嗟乎，欲驱忧愁若猿之扪虱，竟愈扪而愈多"。这些比拟不是富有象趣吗？我想把这叫作比象。

兴。兴就是形象的联想。这里的联想不是抽象的推理，而是从一个事物联想到另一个事物，从一个象跳到另一个象。为什么要这样联想这样跳，不一定说得清楚，好象没有脉络可寻，却又看得出来有暗比和隐喻的意思。例如《诗经》中有从桃花红似火联想到女子出嫁的，有从苍蝇嗡嗡叫联想到小人进谗言的，还有从草虫叫蚱蜢跳（都是为了求偶）联想到女子等男子等了好久还不见来的。上面的那些桃花红似火啦苍蝇嗡嗡叫啦草虫叫蚱蜢跳啦都叫作兴象。兴象既然有暗比和隐喻的意思，就很容易同比象混淆起来，弄得比兴难分。所以《诗经》中有这样的情形：

一篇诗，甲说这是“比也”，乙说这是“兴也”，丙说这是“比而兴也”，丁说这是“兴而比也”。今人聪明些，干脆把比兴两法合而为一，命之曰比兴手法。

赋比兴三法殊途同归于显象，以扩展诗中的“可视”成分，而添象趣。三法各有长短，宜交替使用。钟嵘的《诗品》说：“若专用比兴，患在意深，意深则词踬。若但用赋体，患在意浮，意浮则文散。”偏用比拟或偏用联想，短处是深奥了，不好懂。偏用铺叙，短处是浅白了，没味道。按理说，赋比兴三法可以统入形象思维的范畴，各用其长。但要认真做到，却又很难。禀性不同，教养不同，诗人各有所好。题材不同，思路不同，诗法各有所宜。杜甫写三吏三别，用赋体之长，形象的铺叙描写多么生动。李商隐写无题诸作，用兴体之长，形象的联想多么迷人。看来还是活学活用的好。

该说到当代的新诗了。如何发挥语言文字的显象功能，如何扩展诗中的“可视”成分，新诗人是不太留心的。象趣少，不耐读，已成通病了。就我自己而言，我应该尽量削减赋象（让给小说家去使用吧），突出比象和兴象。

我认为：比象＋兴象＝意象。

意象一词，唐代的王昌龄使用过，未见得就是舶来品的 imagery。三国时代的哲学家王弼在意象论方面有过很精彩的见解：“夫象者出意者也，言者明象者也。尽意莫若象，尽象莫若言。言生于象，故可寻言以观象。象生于

意，故可寻象以观意。意以象尽，象以言著。故言者所以明象，得象而忘言；象者所以存意，得意而忘象。”试着把这一段译成白话，如下：

> 象是用来表意的，而语言文字是用来显象的。
> 象最能圆满地表意，而语言文字最能圆满地显象。
> 那些语言文字来自象，所以读了它们就能看见象。
> 那些象来自意，所以看了象就能了解意。
> 意靠象而完全表露出来，象靠语言文字而显现出来。
> 语言文字只是用来显象的，读者得到象后，便不管它们了。
> 象只是用来寄意的，读者得到意后，便不管象了。

这里的意不妨解释为诗人的创作意念。这里的象不妨解释为意象。象既然是用来表意的，那么你在落笔之前，酝酿之始，就必须从自己脑海中捞捕出形象来。捞不到，捕不着，你就不要硬写。捞到了，还得看看它是否符合你的需要。若不符合，还得把它放掉，不必吝惜。你要捕捉那些能够圆满地体现创作意念的形象。这样的形象起初总是模糊的，你得把它擦亮，使之鲜明生动。为达到此目的，必须潜心入境，设身处地，用你的想象力给那个境地制造一种具有真实感的氛围，直到那个形象在你的灵视里成为“可视”的。你把那个形象看得一清二楚了，它便被你捉

稳，归你所有了。只有到了这时候，那个形象才有可能成为你个人别出心裁创造出来的诗的意象。

灵视（vision）在这里的作用太重要了。所谓灵视就是幻想状态中的视觉。肉眼看不见的，灵视可以看见，从无中看出有来。说得神秘些，人类的颅腔里长着第三只眼睛，专司灵视。说得科学些，灵视表现为一个人的主显观象能力。这种主观显象能力不是记忆力，也不是对人情世态的洞察力，但同这两者有密切的关系——记忆力和洞察力对一个人的主观显象能力肯定大有帮助。此外，主观显象能力的发挥即灵视的作用，又往往以激情为动力。情绪冷冰冰，激动不起来，第三只眼睛是很难睁开的。也许有这样的老前辈，昔年写诗，富有象趣，近作的形象性就差劲了。究其原因，会不会是激情动力的衰减，致使第三只眼睛失明了呢？

形象被捉稳，显现于头脑，算是走了半程。还有半程。你得将它显现于语言文字，使之成为“可视”的诗的意象。这时候，你就面临到如何进一步发挥语言文字的成象功能的问题了。不过这已经跨入下一课了。

成　象

歌德如是谈·通用意象·太阳·独创意象·非独创意象·随意性太强·意象语·一诗一象

【第八课】

从显象于心，到成象于纸，必须通过文字的传达。所谓成象就是通过文字去完成显在你心中的意象。《歌德谈话录》一书内，有一段谈话，先谈到显象，后谈到成象，虽然没有使用显象成象这两个词："总之，作为诗人，我的方式并不是企图要体现某种抽象的东西。我把一些印象接受到内心里，而这些印象是感性的、生动的、可喜爱的、丰富多彩的，正如我的活跃的想象力所提供给我的那样。作为诗人，我所要做的事不过是用艺术方式把这些观照和印象融会贯通起来，加以润色，然后用生动的描绘把它们提供给听众或观众，使他们接受的印象和我自己原先所接受的相同。"（人民文学出版社，1978年第一版，147页）

成象于纸，容易得很，用文字写出来就了事。啊，你才不要那样想呢。没有那样容易的事。遵循歌德所说，下笔之前，你得"用艺术方式"把那些纯属你个人的经验范围内的印象"融会贯通"并"加以润色"，使之成为文学性的意象。当添的就要添，当减的就要减，当显的就要显，当隐的就要隐，当变的就要变，这些就叫"艺术方式"。初学者常常太看重个人经验范围内的印象，认为它们都是苦心捕捉来的，这也舍不得丢，那也舍不得改，大盘大碗的一齐端出来。他爱吃的，肯定别人也爱吃；他啃得动的，肯定别人也嚼得烂。什么"用艺术方式"，在他的心目中，不过是多用些形容词罢了。加以文字功夫欠缺，茶壶煮汤圆——倒（道）不出来，想得生动活泼，一写出来就死板，而且走样。又爱赶时髦，瞎跟现代风，云里雾里，不知道写了些什么。这样弄出来的意象仍然纯属个人经验范围内的印象，不成其为文学性的意象，当然不容易打动读者了。

这还算好的呢。有些诗连那么一点点个人经验范围内的印象也没有，完全无象可视，竟比这都不如。来稿中有一首四行诗《爱的力量》："爱情是崇高美丽的，/它可以使人创造奇迹。/爱情能鼓舞人去建立功勋，/它可以激发人的才华和创造力。"岂但无象可视，亦无理可喻焉。还有些诗看来有象，但是那些象太不"个人"了，同个人经验一点不粘边，我可用，你可用，他可用，用来用去，成了"公"象，即通用意象，而通用意象总是象趣索

然的。下面五例，转引自谢冕的长文《历史的沉思》，我看都是通用意象，撇开“左”调不谈，就意象谈意象，实在太寡味了。

〔例一〕浩浩东风啊，东风浩浩，熊熊烈火啊，烈火熊熊……

〔例二〕云涌星驰，飞泻滔滔江河；雷鸣电闪，射出道道剑火。

〔例三〕千山竞秀，是你的滴滴春霖滋润；万花争艳，是你的缕缕春风催开。

〔例四〕红旗漫舞，彩霞千道；山河竞秀，凯歌如潮；时代的列车，电掣风驰，飞奔的骏马，仰空长啸，驮来了，煤山，油海，稻花，棉桃。

〔例五〕十万里江山，十万里锦屏，十万里高亢歌声，漫漫四海来呼应！惊得牛鬼蛇神，胆裂心崩！

在旧体诗词中，通用意象多如过江之鲫，自唐宋以迄今，绵绵不绝。有那么多现成的通用意象可供借用，所以旧体诗词好写。诗人应该有自己的创造，挪借通用意象是无能的表现。

显象于心，成象于纸。这里说的是意象，不是赋象。描写日出：“太阳出来红彤彤。”这就是赋象。赋象的完

成，要求语言文字一要准确二要新鲜，有这两条就够用了。意象的完成，除了这两条，还要求想象力的飞腾。同样是描写日出的，艾青在《太阳》中创造了惊心眩目的意象：

从远古的墓茔
从黑暗的年代
从人类死亡之流的那边
震惊沉睡的山脉
若火轮飞旋于沙丘之上
太阳向我滚来……

一瞬间的直觉，那个同地平线相切的火球竟不是向上升起，而是"向我滚来"。古今多少写日出的，你见过这般奇丽的想象吗！岂但想象奇丽，古今罕见，而且他那完成心中显象的文字成象功夫尤其卓绝。他把母句"太阳向我滚来"推移到段尾去做了最末一行，而把四个副词子句和一个形容词子句，按照由时间到空间的顺序，由黑暗到光明的顺序，由远景到近景的顺序，从段首起，一行行地排了过来，这样就造成了非常微妙的效果，使读者同他一起看见一轮旭日从远方一程程地滚了过来，正如歌德所说的那样，"使他们接受的印象和我自己原先所接受的相同"。文字成象功夫差了，仅仅靠想象力，他就造不成那样的效果。固然，想象力的飞腾使他在灵视里看见了那个惊心眩

目的日出意象。但是，且慢，看见了又怎样！显象虽佳，倘若不能成象于纸，仍是汤圆在壶，奈何！你不信，去试试，将最末一行调为首行，或把那五个子句的排列顺序打乱，或用笨笔加以窜改，效果就会大损，甚至丧失殆尽。

艾青在《太阳》中创造的这个意象给读者以强烈的振奋，当时（抗日战争初期）如此，至今如此，相信到将来仍如此。看重诗教的，说它饱含追求光明的精神；看重诗艺的，说它富有永不泯灭的象趣。仁者见仁，智者见智，两说并存可也。无依无靠，不借不挪，全凭着想象力再加上文字成象的硬功夫，他创造出如此惊心眩目的意象来，这样的意象可以被叫作独创意象。准此，那些有所依借的意象就应该被叫作非独创意象。非独创意象也是创造的产物，也有创造得很好的。它有别于“公”象，即通用意象。通用意象都是陈词滥调，如前面的五例，毫无创造，赝品而已。

举两个例，谈谈非独创意象的形成。

“我的思想恶劣”——这是抽象的说明，不是意象。“我的思想又脏又臭”——这仍然不是意象，略有意象味而已。“我的思想如蝇逐臭”——借成语套话做譬喻，这该算是通用意象吧。闻一多不满足这个通用意象，他使出自己的文字成象功夫，据此加工创造，写入《口供》，做了结尾：“可是还有一个我，你怕不怕？／苍蝇似的思想，垃圾桶里爬。”诗人点石成金，把这个通用意象点化成了奇妙的非独创意象。

"革面洗心"——这是成语，通用意象。"革面"出自《易经》。"洗心"出自《后汉书》。张学梦把"洗心"加工发展，写入《现代化和我们自己》，于是"洗心"二字发展成为四行："我知道，我还必须／用几箱子药皂／把装心思的地方／彻底洗一洗。"看不出诗人有什么创造，不过是把"洗心"这个通用意象拉长罢了。这该是失败的非独创意象吧？

吹一吹现代风，弄一弄意象，或有助于诗艺的多样化，亦未可知。初学者的文字成象功夫差，一弄意象，往往莫名其妙。顷读一本油印刊物的诗专号，便有这种感觉。试看这首小诗《告诉》："我想，我想／我想告诉你／在那边有个很好看的太阳／再过去，还有／还有麦垛、海浪／跳蚤、皮鞋、霓虹灯光／和那冷雨淋坏的蛛网……"作者要告诉我们些什么，不知道。再看另一首《我想》的结尾部分："我想邀集我的各路诗思／象鱼苗得水，任其自由自在地打架／谁独卧在那路撒冷，就敲敲它的后脑勺／我想振响指关节应答风，护送明净的蒲公英把路上／阳光在手背的土壤上，新发闻所未闻的小花／我想我想／奔驰／温婉／忧伤"。作者想要怎样，不知道。这两首诗有共同的毛病：作者的随意性太强了，文字功夫又跟不上，所以意象暧昧。伊兹拉·庞德在首倡意象诗的时候就提出过要求：意象应该是明晰的，精确的，干燥的，不应该是朦胧的，晦暗的，潮湿的。这个要求我认为是很合理的，虽然我不写意象诗（意象诗的容量太小了）。顾

城的《感觉》就是一首意象诗：

天是灰色的
路是灰色的
楼是灰色的
雨是灰色的

在一片死灰之中
走过两个孩子
一个鲜红
一个淡绿

说这是朦胧诗，其实不朦胧，意象很明朗。好象受了美国意象诗人威廉斯的一首小诗的影响，在那首小诗里，一辆红色的手推车和几只白色的小鸡在灰色的雨中相映成趣。《感觉》里不也是三色相映成趣么？也许诗中包含着这样的一个观念：世界是灰色的，唯小孩有生趣。这个观念当然是不可取的。不过，就成象功夫而言，还是可取的。

要想成象明晰，精确，干燥，非练好文字功夫不可。写意象就得用意象语，而尽量少用陈述语、推导语、概括语、修饰语。力戒拖泥带水，夹缠不清。所谓意象语，至少有五感：具象感，立体感，色感，声感，新奇感。海外诗人还喜爱扭曲词性以铸造意象语，例如名词当作形容词用，“女孩子们很孔雀”啦，名词当作动词用，“席梦思

让偷番我们”啦，等等，亦别有一番新趣。意象语虽然妙，也不宜太拥挤，形成堆砌累赘，有损天然之美。须知意象语毕竟不是意象本身，它只是成象的材料罢了，岂可滥用。有一首小诗，也是载在前面提到的那本油印刊物的诗专号上的，写夜晚田间焚烧麦茬，取其灰以肥田。全诗八行，竟用了四行排比的意象语句“船舷闪烁的灯”“月儿照耀的浪”“星星在浓雾中颤动”“航标在暗礁上放光”去形容那一堆堆的小火，太浪费材料了。何况那些小火冒着白烟，一望而知其为何物，岂可随意地游想，一会儿海上，一会儿天上！

不但意象语不宜太拥挤，就是意象，也不宜太拥挤。一首小诗，一般而言，一个意象就足够了。太多了，弄不好。海外诗人有主张一诗一象的。你看这首《负荷》，作者若艾，写得多好：

三十年海外蹉跎
四十后有了个窝
如今
父老
子幼
以我为轴心
两头都是
沉重的负荷

一个疲惫的中年男子肩挑一副重箩，前箩坐的是老父，后箩坐的是幼子。成象多么干净俐索。象中之意，意中之叹，可以察，可以闻。这样的意象使我一读难忘，十分佩服。再引一首《驼鸟》，作者张默，老家在大陆的台湾名诗人，如下：

远远的
静悄悄的
闲置在地平线最阴暗的一角
一把张开的黑雨伞

你要细看，他写的是驼鸟，不是雨伞。远望驼鸟，联想到雨伞，一瞬间的直觉如是。象中之意不易说清，但能体会到一缕神秘的孤独感。这也算是海峡那边流行的"现代情绪"吧，没有多大意思，徒有象趣而已，不必去学。《负荷》写实象，《驼鸟》写虚象，代表海外意象诗的两大类型。至于怎样通过文字去完成心中的显象，两者之间倒没有什么不同。

组　象

一个意念组象·纵向组象·避免平铺直叙·横向组象·一时一空与一时多空·意与象的关系

【第九课】

枯藤，老树，昏鸦。
小桥，流水，人家。
古道，西风，瘦马。
夕阳西下，断肠人在天涯。

马致远的散曲《天净沙》排成一首四行诗，正好一行一个赋象，一共四个赋象。你看，一个书生骑马走在荒凉的驿道上，面带愁容。仰脸他看见第一行。平视他看见第二行。低头他看见第三行（瘦马）。遥望他看见第四行（夕阳）。真有点影蒙太奇的味道呢！可见这四个赋象绝不是随便拼凑到一块来的了。四个赋象，四颗明珠，被一条线串组起来，这条线就是“断肠人在天涯”。抽掉这六

字，全诗便散架，不再是诗了。想想五百年前一个书生漂流远域，何其可悲。他一念及此，便触景生情，满眼都是凄凉之象了。原来是一个意念把那四个赋象串组成一首诗的。一首诗只要有一个确定的清楚的意念把一群象（赋象或意象）按照某种序列——串组起来，便能被人读懂，虽然不一定是佳作。

四十年代诗人杜谷写的《泥土的梦》从头到尾密密麻麻全是意象，象趣很浓，当是佳作。泥土盼望怀孕（播种），这个意念把一大群意象按照时间序列紧绷绷地串组起来。早春，泥土的梦由“黑腻”而“绿郁”，梦见灌木丛林，梦见繁花，梦见果实的酒香和稻粒的金色，并在梦中听见镰刀声、风车声、水磨声、河声，听见牛鸣、鸟歌、鹅曲。春分过了，太阳回归北温带，“用金色的修长的睫毛”给泥土“搔痒”。写到这里，泥土显露出女态来，在梦中让春风吹她的乳房、长发、裸足，吹卷起她那“印花布衫的衣角”。暮春，雨水“以它密密的柔和的小蹄”亲吻着摇拍着抚摸着泥土。终于——

泥土从深沉的梦里醒来
慢慢睁开它美丽的大眼
它眼里充满了喜悦的眼泪
看，我们的泥土是怀孕了

明明是诗人在盼望泥土怀孕，热切地盼望着。但是他

不用大我腔加表态状直接呼吁："泥土泥土，你快快怀孕吧！"他敬爱泥土，如儿子敬爱母亲，所以他把自己隐形，而让泥土妈妈自己到梦中去盼望怀孕。他把热切的意念捏藏在握，不给人看，而去记忆之仓冥搜意象。搜得许多，择其亮丽者，用握着的那条线把它们串组起来。这一大群意象不是随便拼凑到一块来的。它们是按照季节时令的顺序，即按照时间序列串组起来的。我把这叫作纵向组象。纵向组象便于掌握，初学者宜采用。纵向组象容易形成平铺直叙，也得设法避免才好。试以卞之琳的《寂寞》为例，看看他是怎样避免平铺直叙的。原诗没有符号AB CD，是我加的。

A：乡下小孩子怕寂寞，
　　枕头边养一只蝈蝈；
B：长大了在城里操劳，
　　他买了一个夜明表。
C：小时候他常常羡艳
　　墓草做蝈蝈的家园；
D：如今他死了三小时，
　　夜明表还不曾休止。

这是纵向组象。A是多年以前。B是成人以后。C又倒回多年以前。D却是死了以后的现在。如果严格按照时间序列组象，就该这样排行：ACBD。这样排行显得平铺直

叙，不好。作者设法避免，排成ABCD，平直的路就添了坎坷曲折。

按照空间序列把两个以上的象（赋象或意象）串组起来，应该被叫作横向组象吧。横向组象的诗比纵向组象的诗少得多，为什么？这是因为人类不是候鸟，人类的活动空间并不经常地转移，而人类的生命时间则不停地流逝，纵向的时间流逝较之横向的空间转移往往更有力地促成了人事变迁，描写人事变迁的作品当然会鲜明地刻下时间流逝的痕迹，而诗人在组象的时候，多用纵向方式，少用横向方式，也就不足怪了。

唐代李贺的《李凭箜篌引》是横向组象的佳作。长安城里，乐女李凭弹奏二十三弦的竖箜篌，音乐美妙，激起李贺的畅想，写入诗中。全诗由十多个意象串成，一个意象占据一个空间，互不相涉。最末六行，拙译如下：

> 弹破了女娲补天的彩石板，
> 天河漏下来，秋雨满人间。〔一个意象〕
> 李凭做梦到仙山，教授仙女弹，
> 老鱼听了翻波跳，瘦蛟舞翩跹。〔又一个意象〕
> 吴刚斜倚月中桂，忘了眠。〔又一个意象〕
> 玉兔一身露水珠，忘了寒。〔最末一个意象〕

全诗的十多个意象都是“同时”而又“异空”的。这真是纯粹的横向组象，旧诗中很少见，电影里多的是。横向组

象在新诗中也很少见，其原因在前面已说过了。这里引一首横向组象的新诗，四十年代诗人袁可嘉写的《岁暮》：

庭院中秃枝点黑于暮鸦，
（一点黑，一分重量）
秃枝颤颤垂下；

墙里外遍地枯叶逐风沙，
（掠过去，沙沙作响）
挂不住，又落下；

暮霭里盏盏灯火唤归家，
（山外青山海外海）
鸟有巢，人有家；

多少张脸庞贴窗问路人：
（车破岭呢船破水？）
等远客？等雪花？

泛写四个“同时”而又“异空”的场景意象，互不相涉。第一个场景很小，在一座不确指的庭院中。第二个场景稍大些，在一带不确指的垣墙内外。第三个场景和第四个场景都很广泛，且同样不确指。四个场景，由小到大，也不是随便拼凑到一块来的，而把它们串组起来的乃是一个

意念——岁暮的栖栖惶惶。

试将《泥土的梦》同《岁暮》作一比较，一眼就能看出，前者更容易为一般读者接受。撇开思想情趣方面的原因不说，我想这是由于纵向组象较之横向组象在方式上更符合吾国传统的欣赏习惯。在《泥土的梦》里，一个梦紧跟着一个梦，一个意象咬着一个意象的尾巴，鱼贯而来。梦中听见声音了，一个声音紧跟着一个声音，悠扬而至。接着是太阳、春风、春雨相继出场，泥土的梦遂以怀孕而告醒。一系列的意象如平缓的流水，自然容易接受。作者串组意象的那个意念又非常明白，非常具体，不会发生歧义。这些因素使《泥土的梦》在四十年代的大后方广为流传。返观《岁暮》，则远不如。除了思想情趣欠新和意念欠具体而外，《岁暮》中那四个互不相涉的场景意象又富有意识流的味道——中庭的暮鸦，墙外的落叶，唤归的灯火，贴窗的间询，从一个场景过渡到另一个场景，看不出这中间有任何外在的必然性。它们排列的先后顺序不反映时间的流逝，只反映作者意念的活动，即意识流。再说一句，它们是“同时”而又“异空”的意象。囿于传统欣赏习惯的一般读者，一时难于接受象《岁暮》这类横向组象的诗，恐怕也是意料中事。旧时代的观众，哪怕是文盲吧，也看得懂旧戏（旧戏全是纵向串组情节的）。如果把今日的影片拿到百年前去放映，那些旧戏观众恐怕很难接受横向蒙太奇——包括平行蒙太奇、对照蒙太奇、并置蒙太奇在内。难道不是这样吗？

为了扩展诗思，学点横向组象，似有好处。须知现代人类虽然不是候鸟，但是活动空间比古人的大得多了。一会儿天之南，一会儿海之北，对某些人而言，已经成为日常体验，不必假借幻想的翅膀如李贺那样的了。横向的空间转移对人事变迁的影响正在日益加强（当然还远不如纵向的时间流逝）。作为诗艺的横向组象，既然古已有之，学学又何妨呢。何况在电影艺术方面，横向蒙太奇已是家常便饭了！

回头再读《岁暮》，你会感到空间由狭窄而阔大，自身仿佛也落在苍茫里，极目天涯，悬念着远行人。纵向组象是一时一空的多幅聚点画面。横向组象是一时多空的一幅散点画面。前者好象一套连环画。后者好象一幅长卷的国画山水。正是这点增强了《岁暮》给读者的苍苍茫茫的辽迥感。

横向组象在台湾现代诗中有所表现。有得有失。痖弦擅长此技。他的《如歌的行板》，短短二十行，横向串组二十一个赋象和意象，构成一幅虚伪庸俗的现代世风图。结尾由两个互不相涉的意象横向串组而成，有象征味，尤妙：

世界老这样总这样——
观音在远远的山上
罂粟在罂粟的田里

台北市郊有观音山。善在高处自善，恶在低处自恶。观音管不了毒草，奈何。痖弦在《秋歌》里横向串组了“马蹄留下踏残的落花在南国小小的山径”和“歌人留下破碎的琴韵在北方幽幽的寺院”这两个互不相涉的意象，使读者的灵耳“同时”听见“异空”的两缕残碎的音响——达达达的蹄声和铮铮铮的琴声，并在灵视里看见南北悬隔万里的两个场景叠映出来，真是别有一番象趣。

象是用来表意的，意是用来组象的。脱离表意去组象，象再好，也是没有意思的游戏；放弃组象去表意，意再好，也是缺乏趣味的罗唆。前一种病症多发在台湾的现代诗中。后一种病症多发在我们这里的新诗中。用意线串象珠，怎样才串得好，是一个大问题，够探索一辈子，于我，于初学者。

【附录】

杜谷：《泥土的梦》

泥土的梦是黑腻的

当春天悄悄来到北温带的日子
泥土有最美丽的梦

泥土有绿郁的梦
灌木林的梦

繁花的梦
发散着果实的酒香的梦
金色的谷粒的梦
它在梦中听见了孩子们的刈草镰
和风车水磨转动的声音

它在梦中听见了
潺潺的河水
和牝牛低沉的鸣叫
和布谷鸟催耕的歌
和在温暖的池沼
划着桔色的桨的白鹅的恋曲

我们从南方回来的漂亮的旅客
太阳，正用金色修长的睫毛
搔痒着它
春风又吹着它隆起的乳房
它美丽的长发
它红润的裸足
吹卷着
它的宽大的印花布衫的衣角

一天夜里
旷野降下了滂沱的大雨

雨以它密密的柔和的小蹄
不停地吻着泥土
激动地搔拍着泥土
热情地抚摸着泥土

泥土从深沉的梦里醒来
慢慢睁开它美丽的大眼
它眼里充满了喜悦的眼泪
看，我们的泥土是怀孕了

（1940年3月，1941年4月改）

分　层

一诗多层面·相似分层·所谓空间层叠·加强层面间的张力·分层分段有同步性·铁栏与火

【第十课】

简单得不能再简单的诗，无论旧诗新诗，至少也有两个层面。鲁藜的《泥土》够简单了，也还有两个层面：

〔第一个层面〕老是把自己当作珍珠
　　　　　　　就时时怕被埋没的痛苦

〔第二个层面〕把自己当作泥土吧
　　　　　　　让众人把你踩成一条道路

这是因为写一首诗要有一个确定的清楚的意念，这个意念在诗中只能够一步一步地透过形象表现出来，而一步一步地表现不就是一个层面一个层面地表现吗。记得孩时塾师

教做旧诗，说："你要会翻。"他说的这个翻，现在想来，就是从一个层面翻到又一个层面，翻出新意。不分层面，一眼看透，有什么味道呢。

表现一个笼统的意念，只写一句"暴雷挟着狂风大雨来了"，这当然不是诗。意念不确定不清楚，形象也只能是空泛的模糊的，这样的一句有什么层面可分呢。四十年代诗人杜运燮写的《雷》，一行一象，一象一层，绝无意念笼统之病，可以说是典型的层面结构。如下：

随着陆陆续续的闪电警告：他们来了！
阵阵风都传播着到来的确讯：他们来了！
每一叶片每一枝条都遥指着：他们来了！
每双眼睛在渴望，每张嘴在颤动：他们来了！

越过一张又一张被撕掉的树叶标语，他们来了！
越过一个又一个监狱的铁窗，他们来了！
越过一条又一条报纸上的捏造消息，他们来了！
越过一块又一块难忘的血泊，他们来了！

为着撕人心肺的被窒息的呻吟声，他们来了！
为着惨绝人寰的最底层的挣扎声，他们来了！
为着回响在无数街道和炕头的怒吼声，他们来了！
那就是冲破冰冻严寒的春雷欢呼声：他们来了！

一个层面一个层面紧紧追逼而来，从远到近，多强的动感，多猛的势感！十二行十二象，十二个相似层面贴成一叠，内聚而不外散。这样的内聚力，海外诗论谓之张力（tension），有拉紧的意思。要克服散文化，就得讲究结构的张力；要加强结构的张力，就得讲究分层。你把它一层层地分隔开来，它反而紧凑了；浑沌一团始终是松散的。这就是艺术的辩证法。

象《霜》这样用相似层面结构成篇的，我把它叫作相似分层。台湾诗人余光中的《乡愁》《乡愁四韵》《听蝉》《民歌》都是相似分层的优秀之作。《民歌》写于1971年，一段一层，四段四层，层层相似：

传说北方有一首民歌
只有黄河的肺活量能歌唱
从青海到黄海
风　也听见
沙　也听见

如果黄河冻成了冰河
还有长江最最母性的鼻音
从高原到平原
鱼　也听见
龙　也听见

如果长江冻成了冰河
还有我，还有我的红海在呼啸
从早潮到晚潮
醒　也听见
梦　也听见

有一天我的血也结冰
还有你的血他的血在合唱
从A型到O型
哭　也听见
笑　也听见

一个层面一个层面向你逼来，进程中有回旋，不象《雷》那样紧紧追逼，而是服从主题需要，以柔婉的姿态向你逼来。相似分层的佳作都具有从远到近，从浅到深，从弱到强，叫你无法抗拒的艺术效果。文字的诗，音响的诗，莫不如是。听听舒曼的《梦幻曲》，那才是典型的相似分层的音响诗呢。作为艺术手法的相似分层起源于歌谣，《诗经》中多得很，绝不是现代风。象下面这首台湾现代诗《风景》：

防风林　的
外边　还有
防风林　的

外边　还有
防风林　的
外边　还有

然而海　以及波的罗列
然而海　以及波的罗列

彼岛的诗评家说好，说这叫作“空间层叠”，说“在读者心中产生无止尽的层层叠叠的感觉”。那位诗人不诉诸读者的灵视，而去疲劳读者的肉眼，一个层面复印为三，一个层面复印为二，恐怕太笨了吧。好好的一句宋诗“山外青山楼外楼”，照此办理，宜改写成“山外　的/青山外　还有/山外　的/青山外　还有/山外　的/青山外　还有/然而楼　以及楼的罗列/然而楼　以及楼的罗列”。更有甚者，另一首台湾现代诗叶维廉的《络绎》叠用一百个蝗字，彼岛的诗评家也说好，说这一百个蝗字“在空间造成层叠”“挟着雷霆万钧之力而来”。这些都是徒劳肉眼，硬把一层分为多层，同我这里所说的相似分层完全是两码事。

相似分层的诗毕竟是极少数。常见的诗极大多数不是用相似层面结构成篇的，但在分层时同样地要求加强结构的即前一个层面与后一个层面之间的张力，使之紧凑，不要松散。如何加强？一要立意明白具体，二要成象清晰准确，三要组象精简合理——这一条最重要，与分层有直接

的关联。组象不精简，写小说的头脑，写散文的手笔；组象不合理，体瘦肢肥，头脚倒置。这样一来，不但张力减弱，抓不住读者，而且层面错乱，让读者糊涂。

诗之分层决定了诗之分段。分层与分段有着同步性，甚至常常吻合，一个层面就是一段，如前引的《泥土》《民歌》便是那样。《雷》的分层与分段不吻合，但具有同步性。雷之来也，在诗中被分成三阶段，细看便知。每个阶段都是四个层面，这便是同步性。分层，乃至分段分章，固然是诗人的意念的表现，但也是一切事物从量变到质变的客观法则的曲折的反映，绝不是你想要怎样分就怎样分的。试以曾卓1946年写的《铁栏与火》为例，稍加解析。此诗的前三段可分为ABCDEF六个层面：

A：虎在笼中旋转。

B：虎在狭的笼中
　　沉默地
　　　旋转，

C：低声地
　　　咆哮，
　　不理睬笼外的嘲弄和施舍。

D：它累了，俯卧着

E：铁栏内

一团灿烂的斑纹

F：一团火！

A：远远的一瞥。

B：走近看。为了张力，故意让B层面重复A层面，遂成相似分层，彼此扣紧。不过增添一个形容词“狭的”和一个副词“沉默地”，使读者察觉这是近看。

C：由看而听。C层面的“低声地/咆哮”同B层面的“沉默地/旋转”不但动态相续，而且句型相同，这里又是张力。“不理睬笼外的嘲弄和施舍”一行赋老虎以人格——作者的意念在这里发牌。

D：又回到看。让老虎由动态到静态，卧成一团，以便——

E：让观众看见的只是“一团灿烂的斑纹”，不再是走动的一条老虎。

F：“一团灿烂”联想到“一团火”，非常紧凑。注意灿烂二字火旁。

接着的后四段可分为GHIJK五个层面：

G：站起来，

两眼炯炯地发光，

锋锐的长牙露出，

扑出去的姿势
使笼外发出一片惊呼！

H：它深深地俯嗅着
自己身上残留的
草莽的气息，

I：它怀念：
大山，森木，深谷……
无羁的岁月，
庄严的生活。

J：深夜
它扑站在栏前，
它的凝注着悲愤的长啸
震撼着黑夜
在暗空中流过，
象光芒
流过！

K：铁栏锁着
火！

G：不但周身冒火，两眼也冒出火来，所以“炯炯地

发光”。火是发光的。注意炯炯二字火旁。这样G层面就同F层面彼此扣紧了。接着是虎性大发，张口扑去，惊吓观众。G层面以“站起来”一行领头，直贯后面四行，富有活力。“站起来”是双关的歧义语，可以暗示决不屈服，指人。

H：由动态回到静态。作者的意念在这里又发牌，赋老虎以人格。“草莽”是双关的歧义语，可以暗示草莽英雄，指人。这同G层面的“站起来”扣得多紧！

I：摊牌！“它怀念庄严的生活”，不是老虎，是人，监狱中的革命者！

J：牌又收回去了。作者仍然站在动物园的铁栏外面，那“扑站在栏前”的仍然是虎，哪里是人。不对！能“悲愤”的应该是人！那一声“长啸”使读者联想到耳熟能诵的“仰天长啸”，被啸声“震撼”了的“黑夜”应该是黑暗的旧时代。这里用的全是双关的歧义语，甚至这个J层面的首行“深夜”也是。凭这一点，同I层面又扣紧了。多巧妙的张力！那啸声“在暗空中流过”，声变成光，“象光芒/流过”。

K：光又变成火，被“铁栏锁着”。你看扣得多紧！K层面的火与F层面的火遥相呼应，同去入了标题，使《铁栏与火》的前六个层面同后五个层面都用火来收束，这不是又象《雷》那样，利用相似分层，取得从弱到强，逐渐逼来的艺术效果吗！

《铁栏与火》写得很好。不是说它分层分得好，所以

写得好。很可能曾卓挥摇柔翰之际，并未想过应该怎样分层，只是情怀催逼着文字，意念催逼着形象，凭着诗艺功夫，若有神助，便写将出来也。一切好诗，你去研究它的分层，都一定会发现其中的智巧和才技。学学分层，总不会没用处，于创作也好，于欣赏也好。如果有人对你说："写诗靠天赋，技巧有啥用！"我奉劝你不要听他的胡说。

跳　层

诗有断层·纵跳·横跳·并置的蒙太奇·李白横跳之作·沙漠六变奏·不可乱跳

【第十一课】

一个层面一个层面相叠成篇，诗之结构是这样，散文之结构难道不是这样？是的。写诗也好，写散文也好，同样都是一个层面一个层面相叠成篇的。但是你要注意，诗之层叠和散文之层叠大不一样。诗有许多断层——诗之层叠内有许多缺页，留给诗笔去跳。散文也有断层，但是不多。如果说，散文之层叠好象一架木梯，木梯上一梯梯的横木便是一个个的层面，那么你按照诗艺的需要，抽掉许多只有散文才需要的横木，剩下的横木重新组装过，这架木梯便很象诗之层叠了。用你的笔去爬梯吧。不，这架木梯不能爬，只能跳。写散文是爬梯，写诗却是跳梯。

请读下面这篇分行散文：

那少妇独坐高楼望天边漠漠的矮树林和淡淡的烟这风景好凄凉她郁郁寡欢她的视线转到一带秋山这些山好绿绿得叫她伤感闺中寂寞度日如年

白天就这样过去了夜色来入高楼陪伴她的忧愁使她又想起丈夫在家的时候楼下人来人往谁也不知道有一个人正在楼上忧愁丈夫啊你为什么一去不回头

她又下楼去走到白石台阶前白白地伫立等待着丈夫的回转

等他他不归倒看见天上的鸟儿忙着飞回窠去她想唉鸟儿也恋家园

这时候她想象着丈夫回程的路上十里一长亭五里一短亭还远得很

啊亲爱的丈夫你现在走到了什么地境知道我正在想念着你吗狠心的人

你试试吧，抽掉这篇散文内的无重点的字，就象抽掉木梯上多余的横木那样，只保留有重点的字，她就变成一首诗了："漠漠的矮树林和淡淡的烟/一带秋山绿得伤感/夜色来入高楼/有一个人正在楼上忧愁/白石阶前白白地伫立/鸟儿忙着飞回窠去/十里一长亭五里一短亭/走到了什么地境？"这首诗是李白的词《菩萨蛮》之直译。原词是这样的："平林漠漠烟如织。寒山一带伤心碧。暝色入高楼，有人楼上愁。　玉阶空伫立。宿鸟归飞急。何处是归

程，长亭更短亭？”大约是写闺怨的。有人考证不是李白写的。管它是不是，反正写得好。

前面那篇散文，放手写去，可以写得更细更繁更长，直到读者抗议为止。要想改它成诗，就得从层叠内抽掉许多层面和半层面，形成许多断层，让你去跳。诗之层叠非有许多断层不可，否则便是散文之层叠了。可以这样说，不跳不成诗。

细心研究那篇散文内的有重点的部分和无重点的部分，或有助于今后写诗避免层叠的散文化。再以新诗一首，曾卓的《我遥望……》为例，说说跳层。如下：

当我年轻的时候
在生活的海洋中，偶尔抬头
遥望六十岁，象遥望
一个远在异国的港口

经历了狂风暴雨，惊涛骇浪
而今我到达了，有时回头
遥望我年轻的时候，象遥望
迷失在烟雾中的故乡

白描抒情，如一缕轻烟薄雾，感慨至深。过来人语，非经历过，道不出来。写得真好！前后两段，一段一个层面。两个层面之间有大断层——从年轻的时候跳到了六十岁。

大断层间，作者大有用武之地，可以插入许多层面，如果他有兴趣写一篇散文的自传的话。他要写成一首小诗，便只得按照诗艺的需要，抽掉那些只有散文才需要的层面，留下了大断层，同时用“狂风暴雨”“惊涛骇浪”两个通用意象做翅膀，飞跳过大断层。这首诗的一群意象是按照时间序列串组起来的，第九课已讲过，这叫纵向组象，亦即纵向层叠。纵向层叠内的跳层自然是纵跳了。从过去跳到现在，从现在跳到将来，或倒转，从将来跳到现在，从现在跳到过去，都叫纵跳。前引《菩萨蛮》也是纵跳。

纵跳常见于诗之层叠，也常见于电影蒙太奇。苏联影片《卓娅》有个特写镜头：小女孩卓娅坐在桌后，扬起一张稚气的脸，微笑沉思，然后低头写日记，几秒钟后，再抬起头，发型变了，脸貌变了，仍然在那里写日记，但已经是一个漂亮的大姑娘了。几年生活的大断层，一跳便过，不但紧凑，且富象趣。试写这样一首四行不是诗的所谓的诗：

一桌剩肴残羹
某人揉腹呼痛
一瓶酵母片
厕所

读者会诧异的，有的说看不懂，有的说这又是现代派。会有一位读者，他是电影导演，冷冷地说：“什么派都不是。四个特写镜头，胀坏了，拉肚子！”他说得对。我再

补充一句：这是四个层面，三次纵跳。读者不习惯，所以看不懂。拍成电影，四个镜头相续，观众会看懂的。当然，象趣太低级了，且不是诗。

既然有纵跳，也该有横跳吧？有。一群意象按照空间序列串组起来，第九课已讲过，这叫横向组象，亦即横向层叠。横向层叠内的跳层不就是横跳吗！李白的另一首词《忆秦娥》便是横跳：秦楼横跳到灞陵；灞陵横跳到乐游原；乐游原横跳到咸阳古道；咸阳古道横跳到汉家陵阙。一共五个层面，四次横跳，超过了三次纵跳的《菩萨蛮》。《菩萨蛮》的纵跳尚有一个聚点：平林寒山可以解释为楼上少妇眼前的景象；玉阶可以解释为少妇下楼走到那里去了；驿路上的长亭短亭可以解释为少妇心中的想象。横跳的《忆秦娥》则不然：秦楼在哪里，汉家陵阙在哪里，都不能确指；灞陵在长安城之东；乐游原在长安城之东南；咸阳古道就当作咸阳吧，在长安城之北。几处地方相距甚远。地面上找不到一个聚点，站在那里可以环看以上几处地方。聚点还是有的，不在地面上，在高空的飞机上；没有飞机，那就在李白的灵视里吧。这样就横跳得很厉害了。

在电影里，这很好办，运用并置的蒙太奇就行了。导演可以把《忆秦娥》分摄入下面五个镜头，成为并置的蒙太奇，连续映出，给观众看：

〔镜头一〕箫声咽，秦娥梦断秦楼月。

〔镜头二〕年年柳色，灞陵伤别。

〔镜头三〕乐游原上清秋节。

〔镜头四〕咸阳古道音尘绝。

〔镜头五〕西风残照，汉家陵阙。

五个镜头，五个层面，虽然是连续映出来的，却没有时间先后之分，因为它们不是按照时间序列串组起来的，而是按照空间序列串组起来的。它们是“同时”而又“异空”的五个独立的意象，把它们横向联系起来的只是一个感伤的意念。

象《忆秦娥》那样横跳的新诗并不多，虽然在电影蒙太奇里常常看见横跳。马来西亚华裔诗人赖瑞和看了意大利安东尼奥尼的影片《死亡点》的沙漠景象后，对那笼罩着沙漠的静寂、荒芜不毛、祭礼式的气氛留下很深的印象。他把这个印象写成一首《沙漠六变奏》。这首诗是横向层叠的，一共六段，一段是一个层面，一个层面是一个独立的意象。赖瑞和运用并置的蒙太奇，把六个独立的意象处理为六个独立的特写镜头，用以表达那种静寂、荒芜不毛、祭礼式的气氛。原诗如下：

一个面裹白纱的白衣人
跪在沙地上哭了

无能怀孕的母亲

把脸埋在她的胸臆

拜月野狼高举前蹄
向悲寒的月光悲嗥

骆驼驮负一具死尸
伴星光赶路

军队是两排移动的植物
一株株枯萎

迷路的旅者
向太阳高举六弦琴

互不相涉的六个悲凉的故事发生在大沙漠，从每个故事里取出一个层面来，串组成篇。横跳很厉害，所以叫“变奏”。意念深藏着，以气氛出之，让读者去感受那种静寂、荒芜不毛、祭礼式的气氛，而不加以任何说明（一说明意念就外露了）。读者只能从感受到的气氛去逆推作者的意念，有一点猜谜的味道。惯听诗人“彻底交代”的读者群不会喜读这样的诗。我个人也不喜爱这样的诗，但是我能理解这样的诗为什么在那里会出现。面对着现代的精神沙漠（它在物质乐园的背后），诗人自有其苦闷；运用着象征的投影技术，诗人自有其苦衷。何况作为诗艺的横

跳自有其妙用，岂可盲目拒绝！

四十年代诗人唐湜擅长横跳，有佳作多首编入《九叶集》。他的《背剑者》写于1948年，是一首革命诗，虽然横跳。一共三段，引其一二两段如下：

声音起来又起来
手臂举起又举起
当黑夜掩起耳朵
宣判别人，就在他背后
时间吹起了审判的喇叭

舞蛇的臂给印上了
死的诅咒，蒙着耻辱的纹身人
拖起了犁，淮南幽暗的黄昏
列车翻转了身
哪里有笙管哭泣的吹奏？

此诗写成，过了三十四个年头，唐湜又写一段文字注释此诗：“这儿拿一些象征的语言勾描了当时的历史局势。人民的声音与手臂汹涌地起来了，蒋家的黑暗王朝还掩起耳朵去宣判别人！无情的历史吹起审判的喇叭，决定了狡诈的舞蛇者的命运。众多被奴役者要犁开这大地。淮南一带硝烟弥漫，战争正在进行，在给蒋家王朝吹奏着可悲的丧乐！”这两段至少有五个层面，四次横跳。横跳用在这里

扩大空间背景，使那些“异空”的情节“同时”展现，从而造成了戏剧性。唐湜说他当时写这类跳跃的诗是用“现代化的新武器来打现代化的立体战争”。我想，他所说的“立体”是指扩大空间背景，纷陈诸象，运用最少量的文字表现最多量的内容。想要扩大空间背景，表现更多的内容，画家可以聚多象于一幅，如毕加索的《格尔尼卡》所画种种战争惨状那样，电影导演可以运用并置的蒙太奇与平行的蒙太奇或更简单的叠印镜头，诗人为什么不可以横跳呢！

一个确定的清楚的意念在创作过程中始终是重要的，否则，不论纵跳横跳，都是乱跳，徒使读者困惑而已。梦话和醉话也都是跳层，不过意念太流动太朦胧罢了。鼓吹深掘潜意识，强调写瞬间直觉，容易导致意念的不定向流动，使跳层失败。两相比较，横跳又比纵跳难些。初学者宜从纵跳入手。如果能够勤快练笔，把散文弄通顺，熟悉了散文之层叠，再去写诗跳层，那就更好了。爬梯都没有学会，就去跳梯，难啦！

结 尾

意尽篇终·近结·远结·
环结·特殊的环结·留有馀
力·用理结尾·用象结尾

【第十二课】

教人怎样写诗，已经是不谦不智了；还要教人怎样结尾，岂不是既狂且愚吗！老实说，我本人就不相信读了这十二课便能写出象样的诗来！好在读者明察，不会迷信我的本本，不会奉行教条主义。走下讲台之前，请允许我在这里向读者致谢意兼致歉意，因为我耗费了他们的宝贵的光阴。我希望他们好好阅读一本百年常绿的书，那本书的名字叫人生。

现在说到最后一课。怎样结尾最好？我想，诗既然是写来言志的表意的，那么，志显了，意尽了，最好赶快结尾，不要画蛇添足。唐代有一个祖咏，参加考试，诗题是《终南望余雪》，按例该做律诗一首八行。祖咏只做律诗半首四行："终南阴岭秀，积雪浮云端。林表明霁色，城

中增暮寒。”便拿去交了卷。主考官问为什么只做了律诗半首。祖咏答：“意尽。”这件事被当作佳话写入《唐诗纪事》。这半首律诗被当作一首绝句编入《唐诗三百首》。祖咏是个老实的聪明人，不象我从前写七言快板，结尾总是什么什么“放光芒”或什么什么“万万年”，仿佛不这样结尾便不成其为结尾似的。结尾最忌公式化。公式化的结尾不费气力，但使全篇减色。要避免结尾的公式化，对初学者说来，最好是象祖咏那样，意尽，篇终，不要去管它象不象结尾。有一些“象结尾”的结尾，如“放光芒”“万万年”之类，常常不是好结尾。

结尾的方式，对作者说来，虽然无定格，但是对研究者说来，总可以分类吧。我想把结尾的方式分为三类：

一曰**近结**。就近结尾，不要扯到远处去，谓之近结。一首诗写到了某一段，志显了，意尽了，想要说的事情说完了，就近找来两句三句四句，不论是理是象是说是画，做了结尾，这就是我所说的近结了。近结的诗太多太多，这里随便举出一例，如李季的《黄浦公园》：

我从南京路，
步行到黄浦公园。
我用黄浦江的水，
洗了手和脸。

过路的人啊，

请不要发笑；

我还是第一次来到上海，

我要把童年的记忆洗掉。

从黄浦公园说到黄浦江的水，说到洗手洗脸，最后说到洗掉记忆，志显了，意尽了，说完了，不扯到远处去。近结的长处是平实妥贴，易于掌握。近结的短处是变化不大，少见惊人之笔，难闻绕梁之韵。日常所见诗作，包括我的拙作，绝大多数都是近结。

二曰远结。临到结尾，忽然扯到远处去了，不再回来，谓之远结。白居易的《轻肥》一诗可以被视为远结的标本。这首诗前八行写一群皇宫内的官员，大夫级别的佩着红绶，将军级别的佩着紫绶，衣轻裘，骑肥马，结队赴宴，惊骇路人。后六行写宴会的盛况，饮老窖酒，尝八珍味，剥洞庭桔，吃生鱼片，食饱心闲，酒酣气壮。结尾两行忽然扯到远处去：“是岁江南旱，衢州人食人！”如一响闷雷来自天外，震破了虚假的日暖风和。若要改为近结，便只能就事论事地批判奢靡，而那一响闷雷似的惊人之笔也就不会有了。

四十年代诗人阿垅1939年在延安写的那首《哨》，我看也是远结，前七行写一个普通的哨兵：“一月的夜的延安；/前线带回来的一身困倦，/从这深深的夜逾越过去/又是新红太阳的战斗的明天，/战士们需要香甜的休眠。/嘉岭山上的塔对着蹀躞在广场上的伙伴/他在他底哨位

上！”这个哨兵，也许是作者自己吧，刚从抗日前线回延安来，“一身困倦”，不及休息，又到广场站岗放哨去了。若要近结，就该写他如何克尽厥职。可是后七行忽然扯远了，从他站岗放哨的广场扯到星空去了，而且不再回来：

> 深沉的夜底十二点到一点，
> 天上
> Orion横着灿烂的剑，
> 北极星永恒的光
> 从太古以前
> 直到春风的将来
> 照着人间。

这里写的是北半球冬夜的星象。Orion即猎户星座——北半球冬夜最亮的星座。猎户腰间“横着灿烂的剑”便是中国古代有名的参宿，民间叫作三星。古希腊神话里，这个佩剑的Orion勇猛过人，曾与狮子搏斗。作者引猎户星座入诗，隐喻党领导的抗日军队。北极星在诗中隐喻党，自不待言。这七行只字不说那个哨兵怎样了，似乎同哨兵没关系。仔细想想，却又有关系。那星象不正是哨兵眼中看见的和心中想到的吗！余音嫋嫋，不绝如缕，这正是远结的妙用。作为思维的飞跃之反映，游思浮想（不是胡思乱想）放在诗的结尾，便是远结。远结的短处是不易掌握，弄不好便晦涩，读了不知所云。

三曰**环结**。结尾回到开头，蛇尾连着蛇头，如圆环，谓之环结。环结的诗不少，例如闻一多的《洗衣歌》，共八段，中间四段段段不同，而结尾两段和开头两段完全相同，都是这样的：

（一件，两件，三件，）
洗衣要洗干净！
（四件，五件，六件，）
熨衣要熨得平！

我洗得净悲哀的湿手帕，
我洗得白罪恶的黑汗衣，
贪心的油腻和欲火的灰……
你们家里一切的脏东西，
交给我洗，交给我洗。

结尾回到开头，画一个圆。说是完了吧，却给人以没完没了之感。这没完没了在《洗衣歌》中便是无穷无尽的洗洗洗，无穷无尽的苦苦苦，无穷无尽的哀哀哀。旧时代人生如画圆——驴拉磨不就是画圆吗！诚如老诗人王辛笛写人生的那首《航》所云："从日到夜/从夜到日/我们航不出这圆圈/后一个圆/前一个圆/一个永恒而无涯涘的圆圈"。徐志摩的《再别康桥》妙在画圆。请看此诗的开头和结尾：

〔开头〕轻轻的我走了，

正如我轻轻的来；

我轻轻的招手，

作别西天的云彩。

〔结尾〕悄悄的我走了，

正如我悄悄的来，

我挥一挥衣袖，

不带走一片云彩。

头尾两段的格局和意思都相似，字句略有不同而已。结尾回到开头，画一个圆。遂使踟蹰之情态毕现。读者可知道踟蹰的语源？踟蹰者蜘蛛也。蜘蛛结网，不停地绕圈子。名词的蜘蛛动词化了便成踟蹰，意思是在原地绕圈子，正与画圆吻合。不过这首诗思想很浅薄，从前的人给它评价太高了。作为环结的标本，我愿举出何其芳的《生活是多么广阔》与读者共赏之：

生活是多么广阔，

生活是海洋。

凡是有生活的地方就有快乐和宝藏。

去参加歌咏队，去演戏，

去建设铁路，去作飞行师，

去坐在实验室里，去写诗。

去高山上滑雪，去驾一只船颠簸在波涛上，
去北极探险，去热带搜集植物，
去带一个帐棚在星光下露宿。
去过寻常的日子，
去在平凡的事物中睁大你的眼睛，
去以自己的火点燃旁人的火，
　　去以心发现心。

生活是多么广阔，
生活又是多么芬芳。
凡是有生活的地方就有快乐和宝藏。

头尾两段几乎一样，但是效果大不一样：开头一段是作者的宣讲，结尾一段是读者的结论。中间一长段十四个去什么去什么极富鼓动力，点燃了读者的进取心。就靠这个，作者的宣讲才变成了读者的结论。从聆听宣讲到得出结论，头尾两段几乎相同，而思想和情趣却升高了。这个圆画得好。难怪毕达哥拉斯要说圆是宇宙中最谐和的图案了。

四十年代诗人冀汸写过一首《罪人不在这里》，结构奇特，值得研究。全诗如下：

刽子手没有罪
被他杀死的人没有罪

来看杀人的人
没有罪……

愚蠢的没有罪！
被欺骗来的没有罪！

留声机说错了话
没有罪
刀子割断了花朵的嫩芽
刀子没有罪

这首诗截了头砍了尾，所以初读不免愕然。待你明白标题的那一行“罪人不在这里”既是这首诗的开头又是这首诗的结尾，你便恍然大悟：“罪人不在现场！”作者画圆，有意留一段空缺，让你去思考，去填补空缺，从而获得发现之乐。这是特殊的环结。

以上三类结尾的方式乃是最常见的。这三类以外，肯定还有别的方式为我所未见者，被遗漏了 实在抱歉。结尾很要紧，对短诗说来，尤其是这样。南宋姜夔论词，说：“一篇全在结句。”这话颇有道理。不论哪类方式，结尾总要留有馀力，或以正气催人向上，或以雄势振人奋发，或以妙语启人心扉，或以奇象引人遐想，或以佳境逗人回味，或以悬疑吊人胃口，或以愁思动人情怀，或以清韵洗人耳目。最怕油干灯草尽，来个冷歇台。当然，没话

找话说，也是不好的。此外，附加的解说，勉强的表态，假笑，假哭，都宜避免。

用什么样的材料来结尾最好？用理性材料吗，用象性材料？换句话说，用说吗，用画？这没法回答。理有理的好，象有象的好，只要用得好。偶然读到一首《大衣》，作者署名柳木下，1935年写于上海。如下：

天下雪呀，
街树和屋顶都披着皑皑的衣裳。

隔着一层玻璃，
我望着饰柜里的大衣，
大衣也望着我。

“没有体温你冷吗？”我说。
“没有大衣你冷吗？”大衣想。

我热爱大衣，
大衣也热爱我。

“大衣是为什么而制的？”我想。
“大衣是为什么而制的？”大衣想。

天下雪呀，

雪花飞来向我揶揄。

我走过去，走向北四川路。

大衣是为什么而制的？

这是很典型的用理性材料（用说）结尾，写得真好。不给人以说教的印象，作者收敛着愤慨之情，用苦恼的口吻缓缓独白，争取读者的合作，邀请读者去替他思考，仿佛他自己无力思考似的。这是很聪明的办法。理，无论多么正确，都不要强加于人，尤其是在结尾。佳人临别的一颦一笑，关联着去后的相思，不可不慎。下面是老诗人田间1938年写的《义勇军》：

在长白山一带的地方，

中国的高粱

正在血里生长。

大风沙里

一个义勇军

骑马走过他的家乡。

他回来：

　　敌人的头，

　　挂在铁枪上！

这是很典型的用象性材料（用画）结尾，给读者留下难以磨灭的印象。结尾三行如果改成"他回来/歼灭敌人/打了

大胜仗”，这首诗便垮了。用画结尾，唐诗宋词里多多有之，往往使全篇生色。诗是这样，文章又何尝不是这样。儿时诵读清代桐城派文章《登泰山记》，后来都忘却了，只记得结尾的最后一句“山阴雪与人膝齐”，至今仿佛看见作者姚鼐还站在深雪里不走。由此可见用画结尾所产生的强烈而又久远的效果。近来读《九叶集》（江苏人民出版社1981年），看见前辈诗人袁可嘉1948年写的十四行诗《上海》，也是用象性材料结尾的：

> 绅士们捧着大肚子走进写字间，
> 迎面是打字小姐红色的呵欠，
> 拿张报，遮住脸：等待南京的谣言。

多么幽默的画面啊！“小姐红色的呵欠”啦“等待南京的谣言”啦，叫人忍不住笑。这样的结尾可真有意思！

悬壶说诗

古人卖药行医，谓之悬壶。典出《后汉书·费长房传》。壶在这里是盛药的葫芦，不是茶壶酒壶。我在这里卖药行医，诊治青年朋友诗作之病。“诊治”二字，初稿原是“包医”。后来想起自己还在打摆子呢，怎好妄夸海口，包医他人疟疾，何况“包医”二字有江湖气！所以赶快改了。过路君子，多多赐教。

牵骆驼入公式

《骆　驼》

茫茫的沙海，

哪里是尽头？

默默不懈地一步步前行啊，

只因你心里揣着希望的绿洲。

（自修大学学员　胡百川）

写一首没有政治错误的诗太容易了，写一首好诗则很难。这首小诗颂扬骆驼跋涉不懈的毅力，意思当然不错，只是写得太一般了，不能算是好诗。第一个不好，构思公式化。不信召集一群写诗的初学者，命题做诗，各自写一首《骆驼颂》，可以预料，绝大多数都会这样构思。没有去过沙漠的，没有见过骆驼的，也会想当然地这样构思。因为骆驼长于跋涉沙漠，且能忍渴耐饥，乃是常识，谁都知道。仅凭这点常识，写《骆驼颂》，不颂它的吃苦精

神，还有什么可颂的呢！所以初学者容易走上同一条思路了。何况早就有人这样写过，你又去这样写，便缺乏新鲜感。诗须求新，最忌讳炒陈饭。郭沫若1956年写过一首《骆驼》，其中有这样的诗行："你昂头天外，导引着旅行者走向黎明的地平线。""春风吹醒了绿洲，到处是草茵和醴泉。""长征不会有歇脚的一天……"郭沫若的《骆驼》虽然不算佳作，结尾一段比骆驼为星际火箭也欠妥贴，但是较之这首《骆驼》，却又高明多了。

第二个不好，结构公式化。试将这首《骆驼》中的某些字空起来，如下：

□ □

茫茫的□□，

哪里是尽头？

默默不懈地一步步□□啊，

只因为你心里□着□□的□□。

这是一个公式。请你填空，用下列的每一组字：

第一组：耕牛·田野·拉犁·盼·金色·秋收

第二组：袋鼠·草原·跳跃·爱·美丽·澳洲

第三组：飞马·天空·腾蹄·怀·祖国·九州

第四组：野兔·荒山·逃命·怕·凶恶·猎狗

第五组：猎人·秋草·追踪·恨·吃人·猛兽

第六组：螃蟹·长江·爬行·梦·海洋·自由

第七组：扫雷·战场·探查·顾·冲锋·战友

第八组：长征·草地·行军·想·光荣·战斗

每一组字都可以填出一首诗来，八组字便可以填出八首结构公式化的诗。奇怪的是每一首诗都并不比《骆驼》差些。俗话说："眼睛一眨，老母鸡变鸭。"若将第二组字代入公式，骆驼就变袋鼠了，如下：

袋　　鼠

茫茫的草原，
哪里是尽头？
默默不懈地一步步跳跃啊，
只因为你心里爱着美丽的澳洲。

【处方】生活广阔，题材丰富。
人家做过，你勿再做。
旧衣旧裤，置之不顾。
自裁新装，翩翩风度。

想清楚再骂吧

颂扬真善美，抨击假恶丑，做人就应该这样，做诗也应该这样。这是毫无疑义的。不过，唉，不过这太难了，

恐怕办不到。坦白说，我就办不到。发左疯的年代，我要保命，既不敢颂扬应该颂扬的，又不敢抨击应该抨击的。岂但不敢，避之还唯恐不及呢。美国诗人保罗·安格尔写过一首《文化大革命》，只有四行："我拾起一块石头。我听见一个声音在里面吼：不要惹我，我到这里来躲一躲。"（荒芜译诗）我就是那一类躲在石头里面的人。所以我说，这太难了。何况问题复杂，得分两层：敢吗不敢，确实太难；对吗不对，同样很难。你我都还幼稚，颂扬也好，抨击也好，未必恰如其份，未必都对。下面有三首咏物诗，总题是《偶拾集》，作者是学员王劼。

《点水雀》：心中若装有探索的目标，
　　　　　　怎会浮光掠影满河乱跑？
《公　鸡》：心慌得在河沿跑前跑后，
　　　　　　就是不敢下去游一游。
《广　播》：尖着嗓子唱了一辈子歌，
　　　　　　却没有一首是自己创作。

科学诗除外，一切咏物诗所咏之物恐怕都是人格化了的物，不会是自然状态中的原物。苍鹰麻雀，蜜蜂蚂蚁，乔松小草，石灰煤炭，一入咏物诗，便给人格化，或可敬，或可鄙，或可爱，或可恨，而成为某种人的代表了。但是也不能做得太过火，总得让它们保留着自己的某些物性。做得太过火了，固有的物性被你剥夺殆尽，只见人格

在那里跳来跳去，便会失掉艺术的真与艺术的趣，读者就会说话了："诗人，你干脆到前台来宣讲吧，何必躲在幕后，弄些不真无趣的木偶出来走过场呢！"

咏物诗不好写！

固有的物性被剥夺殆尽了，这三首咏物诗便有此病。点水雀，学名鹡鸰，栖息水畔，以小鱼小虾为食。所谓点水，其实是在觅食，不是在做游戏。正因为"心中装有探索的目标"，它们才"满河乱跑"——是乱飞，不是乱跑！为了押韵，硬用一个跑字。小雀求生不易，你不要骂它吧。至于公鸡，你要它下河去做什么！这只公鸡"心慌得在河沿跑前跑后"，想必是它那亲爱的母鸡正在游蛙泳吧？第三首诗题《广播》恐怕应该改成《广播员》或《播音员》才对。也不对，播音员的工作不该是"尖着嗓子唱歌""唱一辈子"吧？那么诗题应该改成《女高音歌唱家》才对。好了，你就等着雪片般飞来的抗议信吧，从郭兰英写的到厉小燕写的。

【处方】杜诗有名句："物性固难夺。"

应该学常识，不要随便说。

删掉一半

学员彭才燕的诗作《卖布姑娘》原文是这样的：

身后，色彩斑斓，
面前，张张笑脸；
短尺飞舞，
生活的浪花在你手上翻卷！

谁说你的工作平凡，
谁说你的地位低贱；
你拉长了一个幸福的梦，
你在把城乡的距离缩短。

这首诗好在有两个颇佳的意象：手上浪花翻，拉长了幸福。第一行"身后"不好（人死以后谓之身后）。第二行"张张笑脸"凑韵罢了，实况未必如此。五六两行虚设靶子，大批判的腔调。第七行"幸福"不该是"梦"。全诗改如下：

背后色彩斑斓。

犇短尺，浪花随手翻卷。

十指拉长幸福，

拉出微笑，一张张的脸。

【处方】土内埋金，丑中藏艳。

洗掉赘言，忽然好看！

照着葫芦画瓢

台湾诗人余光中有一首著名的《乡愁》：“小时候/乡愁是一枚小小的邮票/我在这头/母亲在那头”“长大后/乡愁是一张窄窄的船票/我在这头/新娘在那头”“后来啊/乡愁是一方矮矮的坟墓/我在外头/母亲在里头”“而现在/乡愁是一湾浅浅的海峡/我在这头/大陆在那头”。这首小诗有感情有意象，又朴实又漂亮，我们这边有人（包括我）写文章介绍过，影响颇广。

《四川青年》编辑部收到的来稿中也有一首《乡情》，编辑同志送来，叫我看看。同余光中的《乡愁》一样，学员□□□的《乡情》也是四段，也是段段结构相同，也是四段四个不同的意象。余光中的那四个意象：1)乡愁是邮票；2)乡愁是船票；3)乡愁是坟墓；4)乡愁是海峡。而□□□的这四个意象：1)乡情是水珠；2)乡情是绿叶；3)乡

情是泥土；4）乡情是光。我推测□□□是在模仿余光中。模仿是幼稚病，当然不好。我发表的第一篇速写也是模仿之作。那是1948年的事了，现在想起还脸红呢。此事我已写入《流沙河自传》，载在刚出版的《流沙河诗集》一书中，代替序言。我真狡猾，预先坦白交代，免得别人检举，不好下台。不过话说回来，能模仿，也不错。“见贤思齐”嘛，也有可能是创作的前奏曲呢。

□□□的《乡情》稍长。这里只引一二两段：

乡情，是水珠
在蓊郁的山洞
我去割草
她在弹琴
丁冬丁冬
丁丁冬冬
啊，我醉了
倒在她身旁
随意叫嚷

乡情，是绿叶
在葱茂的树林
我去打柴
她在跳舞
悠荡悠荡

悠悠荡荡

啊，我痴了

躺在她床上

胡乱摇晃

初读第一段，弄不清楚作者同那位女性的关系，但见他“醉了倒在她身旁随意叫嚷”，我已经纳闷了。到第二段，见他“痴了躺在她床上胡乱摇晃”，我就很吃惊了。于是再从头读，读之再三再四，我总算放心了。没事！那位女性，诗中的“她”，根本不是人！在第一段，“她”是山涧中的水珠，水珠丁丁冬冬，就算是“她”在弹琴了。在第二段，“她”是树林中的绿叶，绿叶悠悠荡荡，就算是“她”在跳舞了。所谓“倒在身旁”不过是睡在山涧边罢了。所谓“躺在她床上”不过是睡在树林里罢了。只是使人不解，他为什么要“随意叫嚷”，他为什么要“胡乱摇晃”。唱唱歌不行吗？跳跳舞不行吗？要知道，一个堂堂男子睡在地上又叫嚷又摇晃，不仅不雅观，而且容易引起误会呢！

水珠，绿叶，和第三段的泥土，和第四段的光，作为意象，实在看不出来它们有什么特殊意义。余光中的那四个意象都是各有其特殊意义的：邮票，贴在家信上，打了邮戳的，象征着他同母亲之间的距离；船票，横渡太平洋，已经用过的，象征着他同新娘之间的距离（他在美国，妻在台湾）；坟墓，象征着他同亡母之间的距离；海峡，象征着他同大陆之间的距离。□□□的这四个意象，

什么也不象征，是随便抓来的。

最使人不解的是作者明明住在家中（割草打柴当然住在家中），并未离开故乡，居然会有乡情！乡情者何？游子思乡之情是也。思乡而愁，谓之乡愁。所以乡情就是乡愁，因离距而萌生。没有距离，哪来乡情！

【处方】只宜借鉴，不宜模仿。

多些实情，少些空想。

我是谁？您是谁？

言志言自己的志，抒情抒自己的情，诗中哪能无我。我是谁，在日常生活中，这不会成其为一个问题；在诗中则不然。诗中的我乃是一个文学形象，具有审美价值，有待读者认识。我是谁，或者说，我在诗中用什么身份去亮相，虽然不必一一交代清楚，如川戏的小生出场那样自报姓名、籍贯、年龄、婚姻状况以及从何处来呀到哪里去呀等等，但是总得让读者明白我是做什么的。怎样让读者明白呢？有两个办法：一个办法是我在前面提到的小生出场自报式的介绍一番，这个办法老掉牙了，太笨；另一个办法是逐步地在诗中展示（express）出来。这个逐步展示自己的过程应该具有一贯性。前前后后，必须符合。今日

红花，明日紫草，那是不行的。过程中纵然有变化（我的身份变了），也要交代明白，不要打些谜子给读者猜。

读了学员胡伟的诗作《酿造》，便有猜谜子的感觉。此诗开头是这样的：

一缕向晚的炊烟
　　翩然在农夫的额前
一串银铃的笑声
　　失落在滴翠的稻田
我的爱在讲台
犹如农夫的汗在稻田

时间是夏季的黄昏。地点是农村。那炊烟绕农夫，谁看见的？诗中的我看见的。那笑声在稻田，谁听见的？诗中的我听见的。我是谁？我是乡村里的一位教师。我“在讲台”授课。我爱我的职业。现在“向晚”了，农家炊饭了，学生回家了，我踱出校门去，看夏季黄昏的农村小景，炊烟缭绕，笑声如银铃，稻田滴翠，景物真美呀！

紧接着，怪怪怪，季节飞跃，跃过了秋，跃过了冬，一恍就是第二年的春季了。你看：

春，又萌动了
萌动在霜地的凉枝
萌动在泪后的心间

秋冬两季发生了什么事，不明白。只知道曾经打霜下雪，树枝结冰，大家都流过泪——哭什么，不明白。好在春季又回到人间了，树枝萌芽了，人心转暖了。乡村教师的我，现在怎样了？

我要回来了
回到幽幽的山谷
回到茵茵的田园

回来？难道我不在农村，在城市里？难道我不是一位乡村教师？我究竟是谁呀？好在诗稿的尾巴上附有通信地址，写得明明白白。一看，闹了半年原来我在重庆读书，是一个大学生，读中文系80级，根本不是什么乡村教师！而那炊烟绕农夫啦，而那笑声在稻田啦，显然不是我所见的我所听的，只是我所想的罢了。至于我“在讲台”授课，乃是将来的事实现在的愿望罢了。我是谁，我现在明白了。可是对读者说来，这将是一个谜，永远！

“回到山谷”“回到田园”是我现在的愿望。我要回去——

吻您无言的清泪
吻我母亲的衣衫
为您的嘱托
我要

耕耘播种

我要

编织绿的梦幻

我要

酿造灿然的春天……

这个您又是谁？我只有一张嘴，先吻您的清泪，后吻母亲的衣衫。显然，您是您，我的母亲是我的母亲，您绝不可能是我的母亲。那么您是谁呢？您给我以“嘱托”，您是党？不对。党不会有“无言的清泪”。可怜巴巴的您哟，一句话也说不出来，只哭。说您是农村吧，今日农村已露笑脸，也不象。我也不知道您是谁，吻了再说。

看来看去，您只能是从前的那个农村，不会是我将来毕业以后要去吻的那个农村。站在将来吻从前，时空错乱，行吗！

写诗献给祖国，或献给党，或献给某个人，用第一人称我的语气对着第二人称你讲话，这个你是指谁，不解释也明白。但是必须一开头就点醒，不要前面自言自语，到了后面忽然跳出一个你来，使读者懵懵然。

《酿造》的结尾，“耕耘播种”啦“编织梦幻”啦“酿造春天”啦，都是套话，空泛得很。全诗的语言有许多毛病，不及细说了。

【处方】人称代词，不可混乱。

前后语气，必须连贯。

不宜说得太热闹了

不再待业了，他摆一个小摊在大街旁，给顾客钉鞋掌。看来生意不错，他很快乐。钉锤的的笃笃，在他手中敲得有板有眼。他做活挺认真，额头沁汗，颜面蒙尘，也顾不上擦擦，显然是个新手。他收费也低廉，使顾客一个个满意而去。

学员张恒俊伫立在街头，满有兴趣地观看着这个钉鞋掌的青年，觉得自己心中涌起诗潮，很想歌颂他——他是新时期的新人物呢！张恒俊越想越激动，回家去便写了这首《我是钉鞋掌的青年》：

我是钉鞋掌的青年！
营业执照的大印激动着我的目光。
为他人工作，也为自己工作，
我满心欢畅，我爱这一行。

我是一个真正的劳动者啦！
不再待业了，不再
让羞愧压低帽檐，压瘪胸膛。

母亲脸上皱纹的网，也不再
捞捕太多的忧愁，太多的失望。

来吧，到我这里来吧。
我可以扶正你踩歪的岁月，
我可以加厚你磨损的时光。
路啊，就在你的脚下，
踏着不破的铁鞋，
去追不落的太阳！

我就是一块坚硬的鞋掌，
祖国啊，请把我钉上吧，
请把我钉上！

这首小诗写得不错，可以刊用出来。不过这不是张恒俊的原稿，原稿长达115行，败笔甚多，蛇足不少，肯定不能刊用。原稿的115行缩短成现在的18行，败笔删掉了，蛇足砍掉了，菁华显露出来。这18行里面，我只添了两行："踏着不破的铁鞋，去追不落的太阳！"其余16行都是原稿旧物，我只改动了几个字。

被我删砍掉的部分太多。为省篇幅，不再分行，举例如下：

〔例一〕我要向着飞云流风大声宣告："我爱这一行！我，爱这一行！"——大可不必在大街上向着空气发

表宣言。诗言志，在这里，最宜含蓄，切忌张扬。慷慨激昂用在这里效果不好。我如果跑上街去大声呼喊："我是编辑。我，爱这一行！"人家会以为我疯了。

〔例二〕我的追求在手心里蹦，我的青春在肩头上唱。每天每天，我挑起小担子，剪乱清凛的风，踏碎寒冽的霜，最早在小摊前摆出不凋谢的花，不退潮的浪，公开我心中那一首构思了一个冬夜的富有弹性的诗行……我的钉锤象鸡雏的小嘴儿，凿开铁灰的蛋壳。于是，一个金黄金黄的黎明，颤巍着湿漉漉的身子，大胆地站在我的小摊上……锤声如美妙的乐曲，沉醉了树顶上的最后一抹夕阳。——就写他的小摊好了，不必写他早晨挑着小担一路走来。场景多了，难免冗长。何况风啦霜啦也不是"每天每天"都有的。小摊摆出，无非是一些橡胶、牛皮、鞋钉罢了，硬说那是不谢之花啦不退之潮啦，倒好象在挖苦人呢。钉锤敲出黎明，锤声醉了夕阳，浪漫主义给滥用了。

〔例三〕也许，那些飘着发香扭响迪斯科的女子会朝我奚落的一瞥，但决不能使我气馁懊丧，反而象一束钢筋扎进水泥，浇铸起一尊坚不可摧的信仰！——这类硬话最好不说，说了反而显得自己心胸狭窄。自食其力，便是光荣，何必细察过路女子的眼色。香波洗发，跳迪斯科，与剥削阶级意识并无必然联系。

〔例四〕我的憧憬不再在马路上徘徊，我的理想不再在荒野间流浪。我的热情不再待业，我的抱负不再彷徨。

——只图排比好看好听，四行都是一个意思。关门闭户掩柴扉，读书诵文念本本。

〔例五〕我开设的是一个力量的医疗所，我开设的是一个乐器的修理行。我为力铸进意志，叩动一串串撼地的雷响，追逐飞逝的时间，追逐金色的期望，不再把一个偏了重心的记忆深深浅浅地斜印在沙滩上。我为琴键校正音域和共鸣，赋予它铁的勇锐，钢的豪放，雷的振奋，海的高亢，轰轰然，飞驰在嗤嗤冒着热气的脚窝里，腾腾滚着雷霆的征途上。——如果我改了行去钉鞋掌，并赖此以糊口，我当然希望别人尊重我。不过我也不希望别人把我捧上天，象这首诗中所写的那样。浪漫主义的豪言壮语太过火了，效果适得其反。

【处方】 轰轰烈烈，只图闹热。
铅华洗尽，自有佳色。

初始印象往往不可靠

夜登重庆枇杷山，环看山城，你才相信人间竟有这般如幻如梦的奇景。密密丛丛，叠叠层层，远远近近，高高低低，现代的夜明珠，电的萤火，一百万，一千万，江岸漫到山坡，山坡延到山顶，山顶升到天空，与星辰联成一

片。一瞬间你会觉得自己置身在银河系某个球状星团的中心，也许是外星人载你到这里来的吧。这样的经验，你将没齿不忘。很可能你会写一首诗，如学员黄仁清那样。下面是他的《山城的夜》：

> 星的海洋，光的海洋，
> 好一座辉煌的殿堂！
> 一颗星是一双明亮的眼睛，
> 一盏灯是一颗燃烧的心房。
> 啊，我愿化一粒小小的燐火，
> 溶进这光的交响……

观沧海而愿做一滴水，览长城而愿做一匹砖，看重庆的繁灯而愿做一粒小小的燐火，这志向无疑是可嘉的。不过我要说，这首六行小诗写得实在不好。也许说重了，应该这样说："实在不好写得！"二十七年前，我也写过重庆的繁灯。我之前，我之后，许多诗人写过。将来还会有许多诗人去写的。别人的长短，这里我不说。我只知道我的那首写得实在不好。同黄仁清如出一辙，我也比繁灯作繁星，外添一分假错觉，说我好象上了天。总之，诗人不下渝州则罢，一下渝州，非写夜景不可；不写夜景则罢，一写夜景，非写繁灯不可；不写繁灯则罢，一写繁灯，非说那是星星不可，大家都联想到一条窄路上去了，所以我说："实在不好写得！"我的办法就是不写那个。人多路

窄之处，我不去。我挤不赢人家。

我的这个办法肯定是消极的，不足为训的，读者不会满意的。积极的办法，我想，应该是深入地探索为什么会有人多路窄的拥挤现象，看看能否从中找出一点点教训来，以利今后写诗。

那就得从头说起了。我发现我自己最容易被我自己的初始印象所欺骗。喜新好奇，我与人同。岂但第一次夜登枇杷山看重庆的繁灯我想写诗，第一次临长江，第一次观瀑，第一次看海，第一次到北京，第一次站在天安门广场上，第一次上庐山，第一次游西湖，第一次坐海船，第一次赏名花，第一次登大雁塔，我都觉得心中诗泉趵突，想写。最可笑的是第一次坐火车，短途，敞棚车皮，坐在上面仰看天空，但见煤烟浩浩，滚向天际，如奔黑云，雄壮之至，又联想到早期苏联电影《战舰波将金号》的军舰喷浓烟的镜头，觉得眼前的景象具有说不出的伟大感，令我激动，想写。总之，因为那些都是初始印象，对我自己而言，实在新奇，所以激动，所以想写。技痒皆因第一回！迨至后来次数渐多，比如说，不是第一次而是第十次了，印象不再新奇，觉得也不过就是那么一回事。回头检查当初的激情，惭愧惭愧，浮泛的太多，深沉的很少，这时候才想到初始印象之不可靠。有诗友说："愈是熟悉的愈不好写。"我不相信此话。他恐怕还在迷信初始印象呢。

感觉到了的，未必理解啊。

就说重庆的繁灯吧，外地旅客初来乍见，诧为奇观。

有那些技痒的，一摇笔就是群星落地，人间天堂。比繁灯作繁星，实在方便，蜂涌而上。也不想想，在他之前，人家早已这样写过；在他之后，子子孙孙还会这样写的。难怪会有人多路窄的拥挤现象了。倒是那些土生土长的老重庆没有多少兴趣写繁灯，因为他们明白，早在民国初年，夜景已若是矣，何奇之有！

成都西郊有个杜甫草堂，名声极大，游人甚多。外省诗友到此一游，多有大作惠赐，足见诗圣香火千秋不废，令人欣慰。不过那些大作，构思立意往往雷同，也有人多路窄之虞。杜先生的草堂故事，秋风破屋啦，广厦万间啦，大家耳熟能详。抓住这点，生发成篇，自己又无多少独特的见解和新鲜的感受，还能不拥挤吗！

这与重庆的繁灯很相似呢。

再说说《山城的夜》本身的毛病吧。第一行硬把“星光的海洋”拆开成“星的海洋”和“光的海洋”，没有什么道理。第二行里，“海洋”又忽然变成“殿堂”，就更没有什么道理了。意象变幻太急，读者应接不暇。何况海洋与殿堂乃是两码事，不伦不类，岂可相互认同？更何况海洋浩浩平展，殿堂巍巍高矗，物象迥异，岂可彼此混同？第三行里，光点变成了眼睛。第四行里，光点又变成了心房。这样随意变来变去，能在读者的脑子里留下一个清晰的印象吗？第三行“一颗星是一双明亮的眼睛”错用了量词。以上缺点都是次要的。

【处方】人多路窄不要去。
独自探索新天地。

迂缓了

分什么工业诗农业诗，没有好处。我要赶快声明，我赞成写工矿写农村，也赞成写别的。不过我更赞成“诗言志”的说法。老祖宗真聪明，只用三个字便抓住了诗学的核心。只要言志言得好(情好理好象好)就好，管它什么业。

学员张太康在某地质钻井大队工作。下面是他写的《开钻》：

我站在高耸的二层平台
向井下送完最后一柱钻杆
我的心也向地层的深处
放出了一支呼啦啦的箭

开钻，举步走过的历程
何止地质年代的亿年万年
咱们钻井工作期待的就是
敲碎地壳禁锢的这一天

开钻，昨天的开钻
封闭了松土般容易垮塌的思想
不再被柔软的粘土拥抱
毅然投向粗糙的断面
调试箭的铮铮的硬度

开钻，今天的开钻
我要让它载上我的心儿
去气田游弋
去油海踩浪

我知道，为了这场威严的开钻
我的钻机呕吐了多少热血
我的井场承受了多少阵痛
为的就是井口开放缤纷的花瓣

于是——
奋勇的情感
澎湃的潮水
碰撞着涌进井眼
结胎，分娩
待到滚烫的情思冲出井口
喷洒那千姿百态的油浪花哟
怒放在祖国蓝色的天幕

写得可以。缺点是迂缓了，有气没力。譬如表演拳术，第一段出场来亮相——“我站在高耸的二层平台”，然后运气，伸臂，弹腿，挥拳，“向井下送钻杆”，还“呼啦啦的”响呢。观众满以为第二段要表演大打出手了，殊不知他忽然做起报告来。先讲“咱们钻井工人”“举步走过的历程”“何止亿年万年”，然后宣布现在终于到了“敲碎地壳禁锢的这一天”。到了第三段，还是不来气，继续做报告，回顾“昨天”如何如何。第四段总算讲到“今天的开钻”了，说他今天将要如何如何，“去气田游弋”啦，“去油海踩浪”啦，说得可热闹啦。这时候观众已经很不耐烦了，奇怪他为什么光说不钻。第五段对观众的忍耐力是一场严峻的考验。他不表演。他的报告没完没了，愈扯愈远，又扯到那几年去了。

千盼万盼，盼来了第六段，也是最后一段，他开始表演硬功夫了。观众的耐心到底总算有了酬答，听见石油“碰撞着涌进井眼”了，看见石油“冲出井口”了。好！

结尾两行让“油浪花”“喷洒”“在祖国蓝色的天幕”，恐怕表演得过份了，读了不自在，联想到污染。蓝天上面洒黑油，总觉得不好看。结尾很重要，要给读者留一点“想头”才好。

总的说来，这首诗的缺点是讲演太多而表演太少，特别是在中间部分，迂缓难进，踟蹰不前。好在它的缺点都很外露，割掉不难。我想这样删改：

站在高耸的二层平台，
向井口，向地层的深处，
射一支呼啦啦的响箭
——最后的一柱钻杆。

开钻，心是钨钢箭镞，
穿过松土，穿过粘泥，
凿透岩石粗糙的断面，
神游油海，我的心被点燃。

我听见气流拍井壁。
我听见油浪入井眼。
站在高耸的二层平台，
脚下是黑潮，头上是蓝天。

【处方】走得太慢，气势不健。
少说过程，多做表演。

情诗可以半真半假

编辑先生：

我佩服我的男朋友的文学才华。可是读到最近发表在

地方刊物上的他的三首情诗，我的肺都气炸了。第一首《楼》是这样写的：

登楼
一步步踏着清秋
寻遍楼头人不见
泪空流

下楼
一步步走进忧愁
身虽到了楼底
心还呆在楼头

我和他见面的次数不多，每次都是在彼此的家里，从来没去过“楼头”。他的“楼头”约会诗写得那样缠绵，没有亲身经历，写得出来吗！第二首《学车断想》如下：

“看我的！”
只见她右腿一踮
车儿便载着她如箭离弦
将我围在中心
一个美丽的圆
啊！我是她的心
　　她围着我转

该用什么办法告诉她哟
我早已将她秘藏在心间

我不会骑车，更不会教他骑车。诗中的“她”是谁？是“楼头”约会者吗？这只有作者自己心中明白。第三首《请不要生气》如下：

亲爱的，请不要生气
不要背转身去，脸向墙壁
我的确爱过另一个人
这爱还留在心里
我的确几乎自杀
当听见她突然病逝的消息
不过这爱只是爱你的序曲
爱你，我已经狂了几次……

我近来没有患过病，他却告诉新欢，说我已经“突然病逝”！这不是在搞瞒天过海的勾当吗！这不是喜新厌旧的丑恶灵魂的自我暴露吗！

收到我流着伤心泪写给他的绝交信时，他还故作惊讶地说：“真没想到，创作会引起你如此可怕的误解！”又说什么“艺术的真实不等于生活的真实”。编辑先生，我不懂什么“艺术的真实”，你能帮助我理解这方面的问题吗？

盼尽快复信。先此致谢！

□□□敬上

1983.8.16.

□□□女士：

《四川青年》的编辑同志委托我来写这封回信，因为考虑到我是写诗的，也许能谈谈什么"艺术的真实"，为你解惑。如今事过两月，你同你的男朋友之间的误会想已冰释。果如此，我该为你祝贺。你的男朋友爱写诗，这是好事！他的那三首诗，第一首《楼》很差，意思陈旧，感情陈旧，连语言也陈旧。"踏清秋"是李贺写马的。"人不见""泪空流"是宋词里借来的。实在不象一个现代青年写的。"欲赋新词强说愁"罢了，这和"艺术的真实"有什么关系呢！如果他天性多愁善感，见楼落泪，你还得好好安慰他开导他，使他乐观些坚强些，这才符合交友之道。第三首《请不要生气》也很差，确实"狂了"，趣味不高，表达方式也不新鲜。如果真有其事，是他欺骗了你，那我也会替你生气的。我看不象真有其事，他不过是在向着想象中的"亲爱的"倾吐热情，其目的仅仅是写出一首情诗而已。你就原谅他吧！第二首《学车断想》写得可以，诗中的"她"形象活泼可爱，诗的构思也很巧妙，情态俱佳，立意也还端端正正，不象《请不要生气》那样给人以狂热滥爱的印象。至于《学车断想》是否真有其事，

你最好不要去追究他，这属于他个人的秘密。没有，你放心了，那当然好；真有，我劝你也不要悻悻然。须知你俩只是朋友关系，彼此都不可以向对方要求太多。如果我是你，我会高兴的，因为他写了一首好诗。他说："艺术的真实不等于生活的真实。"我认为这句话可以用来为这首诗辩护，而不可以用来为那两首很差的诗辩护，因为它们实在不太"艺术"。

诗的感受来自人生经验。诗的完成有赖于想象力的发挥。情诗同样需要想象，但是不宜向壁虚构，总要实有其人才好。实有其人，对象具体生动，往往情真意切。实有其事，当然更好，不过很难，因为事太实了，反而不好写得。青年时期，我写情诗，都是实有其人。事呢，可以说是半真半假；真在人生经验的感受，假在想象力的发挥。这个半真半假不同于说谎骗人，因为毕竟实有其人，略有其事。要求情诗落实到人，不算苛刻。此外，还有一些不是写自己的恋情，而是代人立言的情诗，可以给予更宽大的待遇，不必追究其人其事是否属实。例如那首《学车断想》，只要把第四行、第六行、第七行、第九行的我字一律改为他字，便是代人立言之作，你读后就不会生气了。你的男朋友也真该挨骂，现实的"亲爱的"他不写，偏要写想象的"亲爱的"。唉！

流沙河谨上1983.10.19.

关 于 本 书